

NILMA DE ALMEIDA PINTO

**RELAÇÃO ENTRE TEXTO E IMAGEM NA OBRA
EM BUSCA DO TESOURO DE MAGRITTE,
DE RICARDO DA CUNHA LIMA**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras. Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.^ª Dr.^ª Marta Moraes da Costa

CURITIBA
2001



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

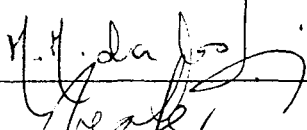


PARECER

Defesa de dissertação da mestranda NILMA DE ALMEIDA PINTO, para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados Marta Moraes da Costa, Vera Teixeira Aguiar e Paulo Venturelli argüíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“RELAÇÃO ENTRE TEXTO E IMAGEM NA OBRA EM BUSCA DO TESOURO DE MAGRITTE, DE RICARDO DA CUNHA LIMA.”

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Conceito
Marta Moraes da Costa		B
Vera Teixeira Aguiar		B
Paulo Venturelli		B

Curitiba, 06 de julho de 2001.


Prof. José Borges Neto
Coordenador

EM BUSCA DO TESOURO DE MAGRITTE

ii

RICARDO DA CUNHA LIMA

PINTURAS DE RENÉ MAGRITTE



FTD



Coletânea

TERCEIRAS HISTÓRIAS ILUSTRAÇÃO 1

Para Mariana, Amanda, Caroline e Daniele a
quem todas as aventuras são sempre possíveis.

...

AGRADECIMENTOS

À Professora Marta Morais da Costa, pela orientação, apoio e amizade em todos os momentos desta caminhada.

À amiga Cátia, pelo incentivo e camaradagem.

À l'amie Véronique, parce qu'elle est toujours là.

Au monsieur Jean Mertens, par sa lecture très attentive.

Ao amigo Marcelo, pelo estímulo.

À CAPES, pela concessão da bolsa.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	vi
RESUMO	viii
RESUME	ix
INTRODUÇÃO	1
1 OS PRIMEIROS CAMINHOS	7
2 LINGUAGENS EM DIÁLOGO	37
3 O TESOURO DE MAGRITTE	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS	125

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

ILUSTRAÇÃO 1 René Magritte, <i>La réponse imprévue</i> (A resposta inesperada), 1933, óleo sobre tela, 82 x 54 cm	ii
ILUSTRAÇÃO 2	9
ILUSTRAÇÃO 3	10
ILUSTRAÇÃO 4	11
ILUSTRAÇÃO 5	14
ILUATRAÇÃO 6	16
ILUSTRAÇÃO 7	18
ILUSTRAÇÃO 8	20
ILUSTRAÇÃO 9	21
ILUSTRAÇÃO 10	22
ILUSTRAÇÃO 11	23
ILUSTRAÇÃO 12	25
ILUSTRAÇÃO 13	26
ILUSTRAÇÃO 14	29
ILUSTRAÇÃO 15	30
ILUSTRAÇÃO 16 René Magritte, <i>La reproduction interdite</i> (É proibida a reprodução), 1937, óleo sobre tela, 81 x 65 cm	39
ILUSTRAÇÃO 17 René Magritte, <i>Le château des Pyrénées</i> (O castelo dos Pirineus), 1959, óleo sobre tela, 200 x 140 cm	41
ILUSTRAÇÃO 18 René Magritte, <i>L'homme ao chapeau melon</i> (O homem com chapéu-coco), 1964, óleo sobre tela, 63 x 48 cm	43
ILUSTRAÇÃO 19 René Magritte, <i>Le principe du plaisir</i> (Portrait d'Edward James) (O princípio do prazer – Retrato de Edward James), 1937, óleo sobre Tela, 79 x 63 cm e Detalhe de <i>Les objets familiers</i> (Os objetos familiares), 1928, óleo sobre tela, 81 x 116 cm	44
ILUSTRAÇÃO 20 René Magritte, <i>Le fils de l'homme</i> (O filho do homem), 1964, óleo sobre tela, 116 x 89 cm	45
ILUSTRAÇÃO 21 René Magritte, <i>La carte postale</i> (O cartão-postal), 1964, óleo sobre tela, 70 x 50 cm	46
ILUSTRAÇÃO 22 René Magritte, <i>Le tombeau des lutteurs</i> (O túmulo dos lutadores), 1960, óleo sobre tela, 89 x 117 cm	47
ILUSTRAÇÃO 23 René Magritte, Detalhe de <i>Le domaine enchanté</i> (O domínio encantado), afresco-mural circular, Cassino Knokke-Le Zoute, altura: 4,30 m, circunferência: 71,20 m	48
ILUSTRAÇÃO 24 René Magritte, <i>Le mal du pays</i> (O mal do país), 1941, óleo sobre tela, 100 x 81 cm	49
ILUSTRAÇÃO 25 René Magritte, <i>Le temps menaçant</i> (O tempo ameaçador), 1928, óleo sobre tela, 54 x 73 cm	52
ILUSTRAÇÃO 26	53
ILUSTRAÇÃO 27	54
ILUSTRAÇÃO 28	55
ILUSTRAÇÃO 29	57

ILUSTRAÇÃO 30 René Magritte, <i>Le modèle rouge</i> (O modelo vermelho), 1935, óleo sobre tela, 55 x 45 cm	58
ILUSTRAÇÃO 31 René Magritte, <i>Les grâces naturelles</i> (As graças naturais), 1963, óleo sobre tela, 40 x 32 cm	59
ILUSTRAÇÃO 32 René Magritte, <i>L'île au trésor</i> (A ilha do tesouro), 1942, óleo sobre tela, 70 x 93 cm	60
ILUSTRAÇÃO 33 René Magritte, <i>Les valeurs personnelles</i> (Os valores pessoais), 1952, óleo sobre tela, 81 x 100 cm	61
ILUSTRAÇÃO 34 René Magritte, <i>La révélation du présent</i> (A revelação do presente), 1936, óleo sobre tela, 46 x 65 cm	62
ILUSTRAÇÃO 35 René Magritte, <i>La poitrine</i> (O peito), 1961, óleo sobre tela, 90 x 110 cm	63
ILUSTRAÇÃO 36 René Magritte, <i>La légende des siècles</i> (A lenda dos séculos), 1950, guache, 21 x 15 cm	64
ILUSTRAÇÃO 37 René Magritte, <i>Le poison</i> (O veneno), 1939, guache, 35 x 40 cm	66
ILUSTRAÇÃO 38 René Magritte, <i>La lunette d'approche</i> (A luneta), 1963, óleo sobre tela, 175 x 115 cm	67
ILUSTRAÇÃO 39 René Magritte, <i>Le seuil de la forêt</i> (O limiar da floresta), 1926, óleo sobre tela, 74 x 64 cm	68
ILUSTRAÇÃO 40 René Magritte, <i>La voix du sang</i> (A voz do sangue), 1948, óleo sobre tela, 17 x 14 cm	69
ILUSTRAÇÃO 41 René Magritte, <i>Les bijoux indiscrets</i> (As jóias indiscretas) 1963, óleo sobre tela, 65 x 80 cm	70
ILUSTRAÇÃO 42 René Magritte, Detalhe de <i>La grande nouvelle</i> (A grande notícia), 1926, óleo sobre tela, 62 x 80 cm	71
ILUSTRAÇÃO 43 René Magritte, <i>Le portrait</i> (O retrato), 1935, óleo sobre tela, 73 x 50 cm	72
ILUSTRAÇÃO 44 René Magritte, <i>L'empire des lumières</i> (O império das luzes), 1954, óleo sobre tela, 146 x 114 cm	73
ILUSTRAÇÃO 45 René Magritte, <i>Le thérapeute</i> (O terapeuta), 1937, óleo sobre tela, 92 x 65 cm	75
ILUSTRAÇÃO 46 René Magritte, <i>Le domaine d'Arnheim</i> (O domínio de Arnheim), 1962, óleo sobre tela, 146 x 114 cm	76
ILUSTRAÇÃO 47 René Magritte, Detalhe de <i>Schéhérazade</i> (Sherazade), 1947, óleo sobre tela, 60 x 42 cm	78
ILUSTRAÇÃO 48 René Magritte, <i>Le principe d'incertitude</i> (O princípio da incerteza), 1944, óleo sobre tela, 65 x 51 cm	79
ILUSTRAÇÃO 49 René Magritte, <i>L'univers mental</i> (O universo mental), 1947, óleo sobre tela, 50 x 71 cm	80
ILUSTRAÇÃO 50	130

RESUMO

O presente trabalho propõe uma leitura da obra *Em busca do tesouro de Magritte*, de Ricardo da Cunha Lima, a partir da construção do texto sob a ótica da combinação de duas formas narrativas diferenciadas, a saber, o texto verbal e o texto imagético, assim como a inovação que tal proposta de escrita aporta para o cenário da literatura destinada às crianças e aos jovens.

O trabalho apresenta ainda outras obras do autor que, num certo sentido, já prenunciavam a construção do tecido narrativo da obra em questão ou que a ela passaram a dar continuidade.

Discute-se também a presença do texto pictórico do pintor belga René Magritte e sua incursão pelo Surrealismo, corrente artística que norteou boa parte da produção do pintor, assim como sua utilização no texto de Ricardo da Cunha Lima.

A partir desta conjunção dos textos escrito e imagético, pode-se analisar a obra e a construção da mesma, ou seja, como o Surrealismo presente nas telas de Magritte ecoa a construção do enredo, do narrador e das personagens na narrativa de Ricardo da Cunha Lima.

Esta inovação na construção do tecido narrativo revela uma postura pós-moderna, principalmente ao colocar em discussão a questão da autoria na elaboração do texto.

O intenso diálogo entre narrador, texto – escrito e imagético – e leitor reforça a postura pós-moderna e enfatiza os vários olhares existentes na obra, assim como traz para o cenário da literatura infantil e juvenil a discussão a respeito do estético. A necessidade da discussão, da explicitação a respeito do estético surge em função da visão que ainda hoje impera na literatura destinada a crianças e a jovens: a da preocupação pedagógica, um caráter utilitário e não necessariamente estético.

Analisa-se, portanto, a obra *Em busca do tesouro de Magritte* também enquanto texto capaz não só de suscitar a discussão estética mas também de se apresentar como obra de ruptura dentro do marasmo e da mesmice da produção literária para jovens e crianças.

Ressalta-se ainda o fato de a obra em questão dialogar com textos do passado literário como os contos de fada e a subversão aos elementos destes como a dicotomia Bem e Mal. Ao adotar uma postura paródica, o texto de Ricardo da Cunha Lima mais uma vez destaca a pós-modernidade pulsante em suas páginas.

RESUME

Cette présente étude propose une lecture du récit *À la recherche du trésor de Magritte*, de Ricardo da Cunha Lima, à partir de la construction du texte sous l'optique de la combinaison de deux formes narratives différenciées, à savoir le texte verbal et le texte imagé, ainsi que l'innovation que telle proposition de l'écriture donne à l'image de la littérature destinée aux enfants et aux jeunes.

L'étude présente encore d'autres récits de l'auteur qui, dans un certain sens, prévoyaient la construction du tissu narratif du travail en question ou qui lui donnèrent continuité.

On discute aussi la présence du texte figuratif du peintre belge René Magritte et son incursion par le surréalisme, courant artistique qui influença une grande part de la production du peintre, comme aussi son utilisation dans le texte de Ricardo da Cunha Lima.

Partir de cette combinaison des textes écrit et imagé, on peut analyser son travail et la construction du même, à savoir, comment le surréalisme présent sur les toiles de Magritte reflète la construction de l'ensemble, du narrateur et des personnages dans la narration de Ricardo da Cunha Lima.

Cette innovation dans la construction du tissu narratif révèle une position post-moderne, principalement mettant en discussion la question de l'auteur dans l'élaboration du texte.

L'intense dialogue entre narrateur, texte – écrit et imagé – et le lecteur renforce la position postmoderne et emphatise les regards divers existants dans l'ouvrage ainsi qu'il apporte au plan de la littérature infantile et juvénile la discussion au sujet de l'esthétique. La nécessité de la discussion, de l'explication au sujet de l'esthétique surgit en fonction de la vision qui, aujourd'hui encore, règne dans la littérature destinée aux jeunes: la préoccupation pédagogique, un caractère utilitaire et pas nécessairement esthétique.

On analyse, pourtant, le récit *À la recherche du trésor de Magritte*, pendant que le texte capable, non seulement de susciter la discussion esthétique, mais aussi de paraître comme un travail de rupture dans le marasme et la similitude de la production littéraire pour les jeunes et les enfants.

Il convient de noter le fait que l'ouvrage suscité, dialogue avec des textes du passé littéraire comme les contes de fée et la subversion aux éléments de ceux-ci comme le bien et le mal. En adoptant une position parodique, le texte de Ricardo da Cunha Lima, une fois encore, apparaît la post-modernité vivant dans ses pages.

INTRODUÇÃO

O presente estudo apresenta uma leitura analítica do livro *Em busca do tesouro de Magritte*, de Ricardo da Cunha Lima. Apresentando uma narrativa descontraída na qual estão presentes o lúdico e o mágico, o texto flui facilmente, conduzindo e seduzindo o leitor por intermédio das expressões verbal e imagética.

O leitor envereda juntamente com a personagem principal por caminhos, florestas e bosques que os conduzem a uma aventura encantada repleta de elementos e seres mágicos, princesas em perigo e tesouros roubados.

A magia e o encantamento, no entanto, não terminam na última página, pois ao leitor é oferecida a oportunidade de contar a história mais uma vez. Assim como a bruxa disfarçada em uma doce velhinha oferece uma tentadora maçã à ingênua menina, assim o narrador de *Em busca do tesouro de Magritte* oferece a continuação da história que por ora se encerra.

A proposta de análise, por conseguinte, surgiu da necessidade de explorar os caminhos que o livro aponta no que tange à construção do tecido narrativo, mais especificamente, como as diferentes manifestações artísticas como a literatura e a pintura integram-se para constituir a terceira via de expressão da qual o texto se serve.

Ao elaborar seu texto, Ricardo da Cunha Lima o faz por intermédio do discurso verbal aliado ao discurso imagético proveniente das pinturas do pintor belga René Magritte. Essa conjunção de texto escrito e texto visual forma uma outra via de expressão que se destaca no livro *Em busca do tesouro de Magritte*.

Outro aspecto relevante diz respeito ao confronto de um texto inovador como o que está em questão junto à comunidade literária a que pertence. Num certo sentido, necessário se faz pensar na ruptura que a obra provoca no contexto da literatura destinada a crianças e a jovens.

O constante diálogo da obra com outras formas de expressão como a pintura ou com os textos do passado literário, por conseguinte, coloca o autor juntamente a outros que, desde a década de 70 do século XX, vêm impulsionando a literatura infantil e juvenil no sentido de atribuir a seus textos uma preocupação estética em detrimento do utilitarismo e do pedagogismo que imperam nas produções destinadas a crianças e a jovens desde as primeiras produções do final do século XIX. Essas produções imbuídas de um caráter pedagógico, visavam a fazer do texto literário um pretexto para o ensino quer de gramática quer de questões morais, religiosas e/ou cívicas.

Grandes autores da literatura nacional como Olavo Bilac, Júlia Lopes de Almeida, Francisca Júlia e Figueiredo Pimentel foram os responsáveis por perpetrar esse pensamento junto à sociedade. Escrevia-se para ensinar. Somente nas primeiras décadas do século XX é que houve um alento nessa visão pedagógica com a publicação de textos que visavam ao lúdico e davam asas à imaginação criadora de seu público.

Quando o livro infantil e juvenil atingiu a escola, esta foi a responsável não só por sua disseminação em larga escala bem como pela fixação de seu caráter didático e pedagógico. A escola passa a estabelecer o que é bom e o que deve ser lido por esta ou por aquela faixa etária sem levar em conta o aspecto estético da obra.

A história de leitura de todos os leitores impreterivelmente passa pela escola. A leitura, no entanto, está subordinada aos parâmetros estabelecidos pela instituição escolar que pensa a literatura e, por conseguinte, a leitura como instrumento de doutrinação, portanto, de caráter utilitário.

Ao se apoiar nesse pensamento, a instituição escolar reduz a literatura e, por extensão, a leitura a simples utensílio do processo ensino / aprendizagem. A autonomia do texto quanto à sua significação, acaba por se perder, pois o texto agora carrega penduricalhos pedagógicos e deve atender a noções básicas de comportamento e lições de vida. A noção de texto enquanto possibilidades múltiplas de leitura e potencializador de sentidos fica reduzida a questões como *Quantas personagens há no texto? Quem conta a história? Enumere as ações da personagem principal. Qual a recompensa de Joãozinho por ter sido um bom menino?*

Muito embora possa parecer um paradoxo, é justamente graças à instituição escolar que o livro para crianças e jovens alcançou popularidade e público. É sabido que em um país como o Brasil, a educação jamais esteve entre os itens prioritários, embora faça parte do discurso demagógico da maioria dos candidatos a cargos públicos. Atrelado a essa desvalorização da educação, sempre esteve o livro, pois em um país de extrema pobreza e com edições a preços proibitivos, ler é luxo.

Por conseguinte, há dois extremos em um só ponto. Enquanto a escola torna-se a responsável pela divulgação do livro e pelo acesso a ele, passa a ser também, por outro lado, a que subtrai do livro seu direito a se assumir enquanto manifestação artística, pois interessa à instituição escolar tão somente sua utilidade.

Há, por outro lado ainda, a qualidade daquilo que a escola apresenta como literário. Necessário se faz reiterar que o bom texto é bom para leitores de qualquer idade. No entanto, existe uma série de livros destinados aos jovens e às crianças que não respeitam seus possíveis leitores como construtores de sentido, pois a acompanhar o livro, há o manual de respostas do professor a coibir manifestações de criatividade. O prazer acaba por ficar condicionado à serventia do livro-utensílio.

Embora pareça mais um contra-senso, uma das soluções para a questão da leitura no país, num certo sentido, passa pela instituição escolar. Mais especificamente, pelas mãos dos professores, pois são os docentes aqueles que conhecem e que convivem diariamente com o público leitor alvo da literatura infantil e juvenil, cabendo-lhes, portanto, papel fundamental na formação desse público leitor.

A apoiar tal discussão a respeito da leitura e da escola, encontram-se nos capítulos dessa análise, os textos de Regina Zilberman e de Marisa Lajolo, por exemplo, assim como alguns dados estatísticos a respeito do mercado editorial brasileiro, bem como o tipo de

títulos disponíveis nesse mercado levantados pelo IBGE, pelo BNDES, pela revista *Veja* e outros órgãos.

Com o surgimento dos já citados escritores preocupados com as questões artísticas e estéticas de seus textos, não com o didatismo, há adesão a um verdadeiro compromisso com a arte, conscientes do seu papel de artistas, não de pedagogos, segundo idéia expressa por Edmir Perrotti.¹

Os autores desse período reiteram a noção de ruptura do discurso dicotômico pedagogia / arte, levando o discurso literário ao que realmente ele é: arte. Essa é uma noção, diga-se, que ainda hoje prevalece.

Para abordar tais aspectos, portanto, divide-se esta análise em três partes fundamentais, a saber, o primeiro capítulo, *Os primeiros caminhos*, que envereda pelas obras outras de Cunha Lima, apontando previamente as estruturas que desenvolveria mais tarde em *Magritte*.

O segundo capítulo, *Linguagens em diálogo*, mostra os aportes teóricos nos quais este trabalho sedimenta-se e, a partir dos quais, desenvolve-se a análise aqui proposta das obras de Cunha Lima, em especial da obra *Em busca do tesouro de Magritte*. Boa parte deste suporte teórico trabalha as questões da construção do tecido narrativo.

O tesouro de Magritte, por seu turno, desvenda-se a partir do traçado teórico do capítulo anterior, bem como das idéias já despontadas nas obras outras de Cunha Lima. À medida que se busca o tesouro, desenrola-se a trama da tessitura narrativa, bem como dos nós / linguagens / possibilidades que a compõem.

Rompendo com o conforto de uma literatura que via no seu papel exclusivamente o de orientar e de sedimentar certos valores, comportamentos e atitudes, autores como João Carlos Marinho, Bartolomeu Queirós, Marina Colasanti, Ângela Lago, Eva Furnari, Lygia Bojunga Nunes, Ricardo da Cunha Lima, entre outros, transgridem, em maior ou menor escala, os padrões estabelecidos por essa literatura controladora quer seja na linguagem utilizada, quer seja na construção da narrativa ou ainda na temática adotada.

As experiências realizadas por alguns autores da literatura infantil e juvenil a partir dos anos 70 trouxeram, por exemplo, a legitimação definitiva da linguagem coloquial bem como o desmascaramento da realidade social brasileira, enfocando inclusive a degradação da infância.

A criança, por exemplo, continua sendo a personagem principal das histórias, entretanto, assume o lado da infância sofrida e os desajustes de seu mundo frente ao mundo dos adultos, como, por exemplo, em *Tchau*, de Lygia Bojunga Nunes. O mundo cor-de-rosa pronto e acabado dado às crianças não mais é passível de aceitação principalmente diante das grandes mudanças que esse mundo atravessa.

¹ PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986. (Coleção Educação Crítica)

Em muitas narrativas, a história passa a ser contada, por conseguinte, sob a ótica da criança, que assume a voz condutora da história, rompendo com a noção de mundo acabado, expressa pelo narrador adulto ao leitor criança.

Alguns livros passam a abordar temas e situações de um Brasil contemporâneo como *Meninos sem Pátria*, de Luiz Puntel e *De olho nas penas*, de Ana Maria Machado, que tratam das consequências do golpe de 64, como o exílio, ou *Açúcar amargo*, do mesmo autor, tratando das questões dos trabalhadores rurais, cortadores de cana. Outros textos enveredam pela narrativa policial, de mistério ou de ficção científica como *O Caneco de Prata*, de João Carlos Marinho, ou *A Morte tem sete herdeiros*, de Stella Carr e Ganymedes José ou ainda *O xis da questão*, de Ricardo da Cunha Lima.

O texto de João Carlos Marinho, *O Caneco de Prata*, pode ser considerado um marco na literatura infantil e juvenil no Brasil ao verdadeiramente contrapor o discurso utilitário – externo ao próprio discurso e que influencia o leitor – e o discurso estético – centrado no próprio discurso – gerando, por conseguinte, uma reflexão sobre o próprio fazer artístico bem como sobre o papel do escritor.

Essa obra publicada em 1971, por sua vez, ao romper com os padrões literários, torna-se o divisor de águas entre a produção literária infantil e juvenil contemporânea e a das gerações anteriores ligada ao tradicional, ao convencional, ao utilitário. Questões relativas às problemáticas sociais – o poder do dinheiro em uma sociedade consumista e capitalista, a família como ancoradouro dessa sociedade – crimes e mistério são alguns dos elementos da obra de João Carlos Marinho.

Outras narrativas, por seu turno, retomam os temas do folclore brasileiro, principalmente os textos ligados à cultura nordestina.

Há outras narrativas, no entanto, cujo tema é sua própria constituição, elaboração ou o diálogo com outros textos por intermédio da paródia ou da reescrita, além do uso da linguagem como elemento instaurador de significado. O livro *Em busca do tesouro de Magritte*, de Ricardo da Cunha Lima, é uma obra que reúne as três noções apresentadas acima.

É neste sentido, portanto, que se dirige o olhar desta análise, sobre a obra literária destinada a crianças e a jovens preocupada em apresentar questões sobre sua própria constituição. Uma obra que trabalhe a tessitura narrativa em um nível que supera as expectativas de seu público leitor, pois não fica a discutir situações mezinhas, mas apresenta um texto cuja preocupação é a construção deste mesmo texto e o diálogo que ele pode oferecer com as outras narrativas do universo ficcional infantil ou adulto.

É nessa literatura, portanto, que reflete a si mesma e que se interroga constantemente a respeito de sua própria elaboração, que reside o teor, o procedimento, num certo sentido, mais proeminentemente artístico.

Muitos autores também demonstram uma preocupação com a utilização da imagem em seus livros. Alguns como Marina Colasanti, que foi aluna do curso de Belas Artes, e Ziraldo ilustram seus próprios livros.

De Monteiro Lobato a Ziraldo, de *A menina do narizinho arrebitado* (1920) a *Flicts* (1969), muita coisa mudou na ilustração do livro infantil e juvenil no Brasil. Os ilustradores do final do século XIX, no Brasil, pouco ou nada acrescentavam aos textos que vinham da Europa principalmente e produziam uma ilustração que apenas adornava o texto escrito. Alguns ilustradores do início do século XX, por outro lado, eram caricaturistas famosos como Voltolino, responsável pela ilustração do livro de Monteiro Lobato que, com um estilo próprio e diferenciador, criavam boas ilustrações, contudo, extremamente ligadas ainda ao texto verbal.

Com *Flicts*, Ziraldo, por outro lado, revoluciona a noção de imagem como simples complemento do texto escrito, criando uma verdadeira simbiose entre as duas formas de linguagem na qual, muitas vezes, a imagem assume o papel que a princípio pertence ao texto verbal. Ao adotar esse procedimento, Ziraldo acabou por abrir caminhos para outros autores elevarem a linguagem imagética à condição de construtora do tecido textual e não apenas seu adorno.

Nesse sentido, as obras de Ricardo da Cunha Lima utilizam a linguagem visual em seu caráter inovador.

Estabelece-se, por conseguinte, uma nova forma de expressão, uma nova linguagem que se realiza na mescla de outras manifestações expressivas. Necessário se faz, portanto, que também se estabeleça uma nova maneira de ler essa linguagem, que seja capaz de identificá-la, reconhecê-la e lê-la de uma forma que a diferencie do texto exclusivamente verbal ou de imagens.

Pensando nesse caminho inusitado pelo qual enveredou a literatura voltada a crianças e a jovens, objetivou-se, pois levantar, discutir e explicitar as propostas e o projeto de elaboração do discurso literário presentes nas obras de Ricardo da Cunha Lima, mais especificamente *Em busca do tesouro de Magritte*.

Nesse sentido, partiu-se, pois daquilo que mais se destaca nos livros desse autor, isto é, o diálogo que Ricardo da Cunha Lima estabelece com a linguagem imagética e por quais caminhos esse diálogo conduz o leitor.

É a partir, portanto, da conjunção de texto escrito e texto imagético que a narrativa de *Em busca do tesouro de Magritte* se concretiza. Tem-se, pois, na criação dessa via de expressão, o caráter inovador da obra.

Necessário se faz, no entanto, reforçar a noção a respeito do imagético presente no livro, uma vez que essas imagens são fruto da visão do inconsciente, do universo onírico. Eco, portanto, da postura surrealista adotada por René Magritte e que, num certo sentido, fazem-se sentir no próprio texto escrito.

As leituras das telas já não podem mais ser aquelas potencializadas por René Magritte, pois, ao unir-se ao texto de Ricardo da Cunha Lima, estas telas acabam por apontar para uma outra direção.

O texto escrito, por seu turno, potencializa agora um olhar voltado para um mundo fronteiro que oscila entre o real e o imaginário, o consciente e o onírico, onde o mágico, o imaginário e a fantasia habitam.

As duas formas de linguagem – a verbal e a imagética – acabam por subverter a ordem lógica ou natural das coisas, criando um universo no qual o sonho e a magia fazem parte da ordem do dia, exigindo do leitor / espectador uma postura liberal na construção do sentido.

Nesse sentido, os conceitos de literatura e, por conseguinte, de literariedade fazem-se presentes, uma vez que se pretende a autonomia na construção e na atribuição de sentidos ao texto.

Ao leitor cabe, por conseguinte, despojar-se das expectativas frente ao novo texto com que se depara, uma vez que está diante de texto / imagem que exige dele participação, atuação, não mais a passividade.

A constituição, portanto, do universo ficcional ou imaginário conduz à construção de um outro universo, o simbólico. Percebe-se, por conseguinte, no livro *Em busca do tesouro de Magritte* essa extensão simbólica não apenas na narrativa verbal como também narrativa imagética.

Sob esse aspecto, pode-se pensar também a relação do sujeito com o mundo e consigo mesmo na forma de um caminho de aprendizado. Nesse sentido, o leitor e esse estudo empreendem, juntamente com Nan, o protagonista, a jornada *Em busca do tesouro de Magritte*.

1 OS PRIMEIROS CAMINHOS

Ao se pensar a obra de Ricardo da Cunha Lima², o que primeiro sobressai é o traço inovador na construção da tessitura narrativa. Tal fato permeia seus livros desde o primeiro, *Lambe o dedo e vira a página*, que começou a ser escrito quando o autor estava com dezesseis anos. A irreverência adolescente, num certo sentido, parece não haver abandonado o autor e suas criações literárias.

Aluno dos cursos de Cinema e de Filosofia da USP publica aos dezenove anos primeiro livro, sendo extremamente elogiado pela crítica, recebendo o Prêmio Jabuti como autor revelação.

O enredo de *Lambe o dedo e vira a página*, cujas ilustrações são de Ângela Lago, conta como o narrador veio a conhecer o protagonista da história, o menino Ubaldino e seu cão Bupalino e as aventuras pelas quais menino e cão passam. Por exemplo, Bupalino que é mais conhecido como Bu, um dia engole um violão e descobre que, ao se coçar, era capaz de tirar sons de seu próprio corpo. Passa, então, a harmonizar os sons com a ajuda de sete pulgas:

*Mas tudo mudou no dia que ele foi dar um passeio na praça e voltou pulgado, não com uma pulga, mas com SETE!! Só que não eram umas pulgas quaisquer, mas sim sete irmãs amestradas, fugidas de um circo. Elas passaram a morar no costado do Bu e conforme uma delas parasse num certo ponto, quando Bu fosse coçá-la, saía um som determinado. Assim, para cada lugar havia um som diferente... caso elas pulassem de um lugar para outro, já soava diferente. Desta maneira o Bu passou a aprender música muito mais rápido. O método deu tão certo que passou a ser adotado em todo o mundo. Se um dia você for aprender música, você também vai ver as pulgas do Bu, talvez só em fotografia, e terá de decorar-lhes os nomes.*³

Em outro episódio, o menino Ubaldino, U para os amigos, cansado de apanhar de um outro menino, Allassiz, mais velho e maior, resolve adiantar os ponteiros de seu relógio – relógio do U – para que o tempo passasse mais rápido e ele crescesse mais que o Allassiz e pudesse dar-lhe uma boa surra:

² Ricardo da Cunha Lima nasceu em São Paulo em 1966. Estudou no conceituado Dante Alighieri do pré-primário ao colegial, sendo sempre considerado um bom aluno. Fez o curso de Cinema da USP. Começou o curso de Filosofia duas vezes – na USP em 1986 e na UNICAMP em 1993, deixando-o pelo curso de Letras em 1995 na própria UNICAMP. Publicou *Lambe o dedo e vira a página* em 1985; *Em busca do tesouro de Magritte* em 1988; *Aventura na Pré-História* em 1995; *O livro com um parafuso a menos* em 1996; *O xis da questão* em 1997 e *De cabeça pra baixo* em 2000.

³ LIMA, Ricardo da Cunha. *Lambe o dedo e vira a página: para ler as histórias de um garoto traquinas chamado U*. Il.. Ângela Lago. São Paulo: FTD, 1987. p. 15 –16. (Coleção Segundas Histórias)

*Quando ele percebeu, já estava uma semana mais velho que o Allassiz!
Porém, U considerou que era muito pouco e deixou passar mais algumas
semanas; quando foi ver, já estava um ano mais velho que Allassiz!!*⁴

A preocupação com a linguagem e o traço inovador na construção tanto do enredo quanto da personagem já se fazem sentir desde o primeiro livro de Ricardo da Cunha Lima. O autor brinca com as palavras e subverte a ordem natural dos fatos quando, por exemplo, o cão Bubalino inventa o apelido de seu dono Ubaldino – U, sendo que os dois nomes ecoam um no outro.

A busca por uma imagem que também dissesse tanto quanto o texto escrito começou com a escritura de *Lambe o dedo e vira a página*. Para indicar que a personagem encontrava-se sozinho na escola, o autor utiliza-se de página dupla em branco, sendo que uma contém no alto à esquerda a frase *estava tudo deserto* e a outra, a figura de U carregando os livros abaixo à direita. (Ilustração 2)

Como U havia adiantado seu relógio, ele passa a viver trocando o dia pela noite como se vivesse em outro hemisfério. O texto, logo, passa a ser escrito de ponta cabeça, representando esta mudança no fuso horário da personagem. Mais audaciosos ainda em termos de narrativa são os textos às páginas 32 e 33 que parecem imitar os movimentos horário e anti-horário do relógio, coincidindo com a decisão da personagem de retornar seu relógio ao horário normal. (Ilustrações 3 e 4)

Utiliza-se ainda ao final do livro de um pequeno vocabulário intitulado *Palavrório* para tentar explicar alguns termos da Língua Portuguesa constantes no texto ficcional e outros criados por ele.

Três anos depois, Ricardo da Cunha Lima inova mais uma vez ao publicar *Em busca do tesouro de Magritte*⁵ com o qual foi premiado pela APCA e pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Nesse livro, o enredo gira em torno das aventuras do protagonista da história, o menino Nan, em sua busca pelo tesouro dos anjos que havia sido roubado pelo gigante Papa-Figo. Para encontrar o tesouro, no entanto, Nan deveria seguir as pistas deixadas pelos quadros do pintor belga René Magritte:

*Um dia o Nan estava em casa, fazendo uma lição-de-casa bem chata,
quando tocou a campainha. Quando ele foi ver quem era, teve a maior
surpresa: era um anjo.
O anjo foi logo explicando por que estava ali, contou toda a história do
roubo do gigante, disse ao Nan que ele havia sido escolhido e propôs,
enfim, que ele ajudasse os anjos a achar o tesouro.*⁶

⁴ Idem, p. 34 – 35.

⁵ Esta obra será melhor detalhada e explorada nos capítulos seguintes desta dissertação que por hora apenas a apresenta.

⁶ LIMA, Ricardo da Cunha Lima. *Em busca do tesouro de Magritte*. Il. e pinturas de René Magritte. São Paulo: FTD, 1988. p. 28. (Coleção Terceiras Histórias)

estava tudo deserto.

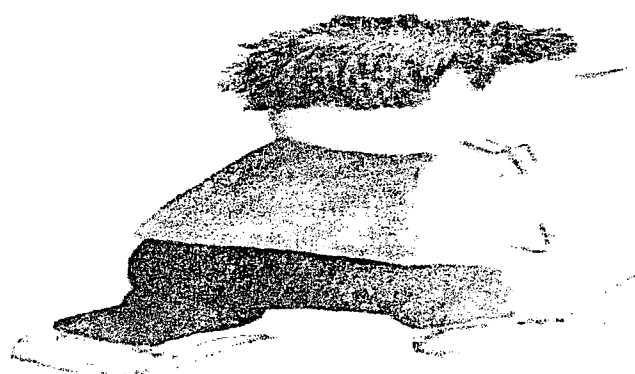


ILUSTRAÇÃO 2

Então ele decidiu voltar a viver nas horas da sociedade. Para isso, ele precisava voltar a fazer o que antes fazia: quando chegava de noite, ele passou a acertar o Relógi-u. Só que agora ele tinha que atrasar uma hora, porque durante o dia o Relógi-u continuava adiantando uma hora

Além disso, U continuou
societade coincidissem
da semana e o da
mostrador, até que seu dia
adiantando um dia no

Volta a publicar somente em 1995, pela Editora Abril, o terceiro volume da série Time Runners – Os Viajantes do Tempo, intitulado *Aventura na Pré-História*. A série Time Runners propõe oito histórias diferentes em oito períodos históricos diversos, escritas por oito escritores, acompanhando os oito jogos para computador inclusos nos livros.

É neste período que Ricardo da Cunha Lima abandona o curso de Filosofia, ao qual havia retornado em 1993, na UNICAMP, trocando-o pelo curso de Letras na mesma Universidade:

*Você contou direito? Já é o quarto curso que faço.
O de Filosofia abandonei. Duas vezes. O de Cinema terminei de teimoso,
na marra.
Agora não. Estou feliz e por isso quero ir até o fim.
Olhando pra trás, acho doido ver como o caminho da gente às vezes é tão
difícil e sinuoso.
Tá certo, tem gente que não teve dificuldade, desde os quatro anos sabia o
que queria ser e acabou sendo.
Mais pra mim foi difícil. Difícil e sinuoso. O doido é que fazer Letras,
para alguém que gosta de escrever, parece uma opção meio óbvia.
Só que a vida não é óbvia. O destino não a faz óbvia. O que não impede
que a aproveitemos com deleite.*⁷

Aventura na Pré-História foge por completo ao que Ricardo da Cunha Lima havia escrito até então. Os livros da série apresentam três personagens fixas – Max, o historiador; Jéssica, sua namorada e jornalista; Lucas, amigo dos dois e cientista – e suas aventuras através do Tempo. A história começa quando os Skunks – seres cibernéticos do futuro – revoltam-se contra os humanos e decidem retornar ao passado da humanidade a fim de destruí-la, dominando o planeta:

*Max continua sua missão!
Tudo aconteceu por causa de um anel que ele deu de presente à Jessica,
sua garota. A pedra do anel emitiu um brilho que abriu um Portal do
Tempo. Por ele entraram dois robôs que raptaram Jessica, levando-a
para uma época desconhecida. Esses robôs, os Skunks, planejam dominar
a Terra em todo o espaço-tempo: presente, passado e futuro.
Com a ajuda de Lucas, seu amigo e cientista, Max resolve empreender
uma viagem pelo tempo, atrás de Jéssica.*⁸

A cada autor coube a continuidade do enredo, mantendo as personagens e suas características pré-determinadas, assim como as idéias propostas no primeiro episódio da série. O desenvolvimento do enredo, no entanto, estava por conta da criatividade de cada um dos oito autores que possuía total liberdade neste aspecto, tanto que Ricardo da Cunha

⁷ LIMA, Ricardo da Cunha Lima. *O xis da questão*. Il. Bilau e Spacca. São Paulo: FTD, 1997. p. 199. (Coleção Ainda chego lá)

⁸ LIMA, Ricardo da Cunha Lima. *Aventura na Pré-História*. Il. Noriatsu Yoshikawa. São Paulo: Abril Jovem, 1995. p. 8 (Time Runners, 3).

Lima cria uma personagem – Anáxis – que vem do futuro para ajudar Max em sua luta contra os Skunks e recuperar o futuro para os seres humanos. Anáxis, por sua vez, funciona como uma espécie de *doador mágico*, pois é ele quem se coloca como um elo entre Max e a sociedade arcaica que o aprisiona, ensinando-o como comportar-se na tribo para poder sobreviver. Cabe a Anáxis também a chave para a fuga de Max daquele período da história para a próxima etapa de sua aventura no tempo.

Muito embora o estilo de Ricardo da Cunha Lima esteja presente – são constantes os *tá, pra, baita, superagradecido, café-da-manhã do dino* – esse livro apresenta uma inovação na sua escrita, o uso acentuado de diálogos. O narrador é em terceira pessoa, o humor permeia o texto, porém, o diálogo das personagens ocupa grande parte da narrativa:

--- Max, eu possuo um bastão laser Skunk.
 --- Não acredito! Você possui um bastão laser?
 --- Sim.
 --- E me deixou enfrentar sozinho aquele baita dinossauro, sem me ajudar?
 --- Max, eu tenho meus princípios. Um deles é o de evitar ao máximo qualquer interferência na História. Devemos agir de acordo com os recursos de cada época. E eu sabia muito bem que você seria capaz de enfrentar o bicho com sua astúcia. Digamos que eu estava querendo testar sua habilidade e coragem.
 --- Você ia me deixar morrer, isso sim!
 --- Max, uma coisa que eu não te contei é que todos os dias eu levei o bastão comigo. Eu nunca deixaria o dino te matar.
 --- Verdade? --- ironiza Max.
 --- Verdade! Veja bem: até hoje não quis nem precisei usar o bastão Skunk porque, se o fizesse, imediatamente denunciaria minha identidade. Mas agora eu posso contar com você.
 --- E o que você quer que eu faça?
 --- Que você use a arma. --- explica Anáxis. ⁹

O livro conta ainda com as ilustrações de Noriatsu Yoshikawa que pouco contribuem para o tecido narrativo, não constituindo, portanto, uma narrativa independente da escrita. Há uma ilustração de capa que mostra o momento em que Max e sua moto são cercados pelo povo arcaico. Tal ilustração repete-se no início de cada capítulo, funcionando como uma espécie de vinheta. (Ilustração 5)

Há ainda uma ilustração de página inteira, antecedendo ao primeiro capítulo, mostrando Max e sua moto viajando através do tempo. As outras quatro ilustrações que aparecem nos capítulos finais apenas reproduzem em imagens as cenas descritas pelo narrador.

Publica em 1996 a obra *O livro com um parafuso a menos*, com ilustrações de Gisé, o qual foi escrito e reescrito durante doze anos. Esta história narrada em primeira pessoa

⁹ Idem, p. 51.

ATERRISAGEM FORÇADA



A moto de Max está caída no chão, a poucos metros dele, cercada por seres nada simpáticos. Aquelas estranhas criaturas olham com atenção para a moto ligeiramente danificada: o pára-lama traseiro amassado, a roda dianteira com o aro entortado, a carenagem cheia de arranhões na pintura...

Max também está cercado, ainda desacordado por causa do impacto.

Ele havia conseguido escapar da época dos dinossauros na moto temporal, fabricada por seu amigo Lucas. Mas a energia utilizada na

conta as aventuras de Ricardo e seus colegas de curso da ECA em um passeio pelo Zoológico de São Paulo:

*[...] Como já disse, a excursão ia ao Zoológico, local escolhido após longos e árduos debates, seguidos de votação, como aliás acontecia com tudo naquela faculdade, até para decidir a cor e o perfume do papel higiênico.*¹⁰

O que parecia, no entanto, um simples passeio, transforma-se em um terrível pesadelo, com o protagonista fugindo de animais perigosos à solta no Zoológico, assim como de caminhos que desapareciam, modificando-se em abismos:

*Mas o fato é que não estávamos lá, estávamos isto sim em plena cidade de São Paulo, e era mesmo muito estranho que todos aqueles bichos estivessem soltos à vontade no Zoológico. Além de estranho, começamos a achar bem arriscado, pois não eram apenas os animais mais mansos que estavam livres, mas até alguns bem perigosos, como gaviões e lobos. Bem que algo dentro de mim me dizia que a gente estava entrando numa enrascada. Todo o lugar parecia muito diferente, como num sonho... e eu já temia que esse sonho se tornasse um pesadelo.*¹¹

Neste livro, assim como o seguinte, Ricardo da Cunha Lima utiliza-se de um recurso que, por vezes, chega a confundir o leitor, principalmente o menos experiente: a narrativa em primeira pessoa e a inserção de dados relativos à vida do próprio autor como o fato de haver cursado a ECA ou o narrador chamar-se Ricardo. Tal fato torna-se mais perturbador ainda para o leitor menos preparado quando este se depara com episódios desconcertantes como animais selvagens passeando livremente pelo Zoológico, plantas carnívoras gigantes que desejavam devorar as personagens ou ainda caminhos que se transformavam em precipícios. (Ilustração 6)

*Essas plantas tinham como preferência alimentar-se de criancinhas, e só não nos pegou porque, quando nos aproximávamos, vimos uma delas engolir inteirinho um pássaro que fora atraído por sua flor. E agora? Tínhamos como sair dali, mas o único caminho era guardado por monstruosas plantas devoradoras.*¹²

As ilustrações de *O livro com um parafuso a menos*, embora muitas e variadas, não chegam a constituir uma narrativa independente. A força dessa obra encontra-se na verdade no próprio texto escrito que mais uma vez convida o leitor a participar de uma aventura, de

¹⁰ LIMA, Ricardo da Cunha Lima. *O livro com um parafuso a menos*. II. Gisé. São Paulo: FTD, 1996. p. 5 – 6. (Coleção Terceiras Histórias)

¹¹ Idem, p. 7 – 8.

¹² Idem, p. 26.

Vai daí que o tal brinquedo era protegido por terríveis plantas carnívoras. O aspecto delas era totalmente inocente, pois eram parecidas com rosas vermelhas: seus dentes, porém, eram afiados como torçes.

Essas plantas tinham como preferência alimentar as de crancinhas, e só não nos pegou porque quando nos aproximávamos, vimos uma delas engolir inteirinho um passarinho que foi atraído por sua flor.

E agora? Tântamos com o seu tal, mas o único caminho que guardávamos para nós era o dos maiores de gente.

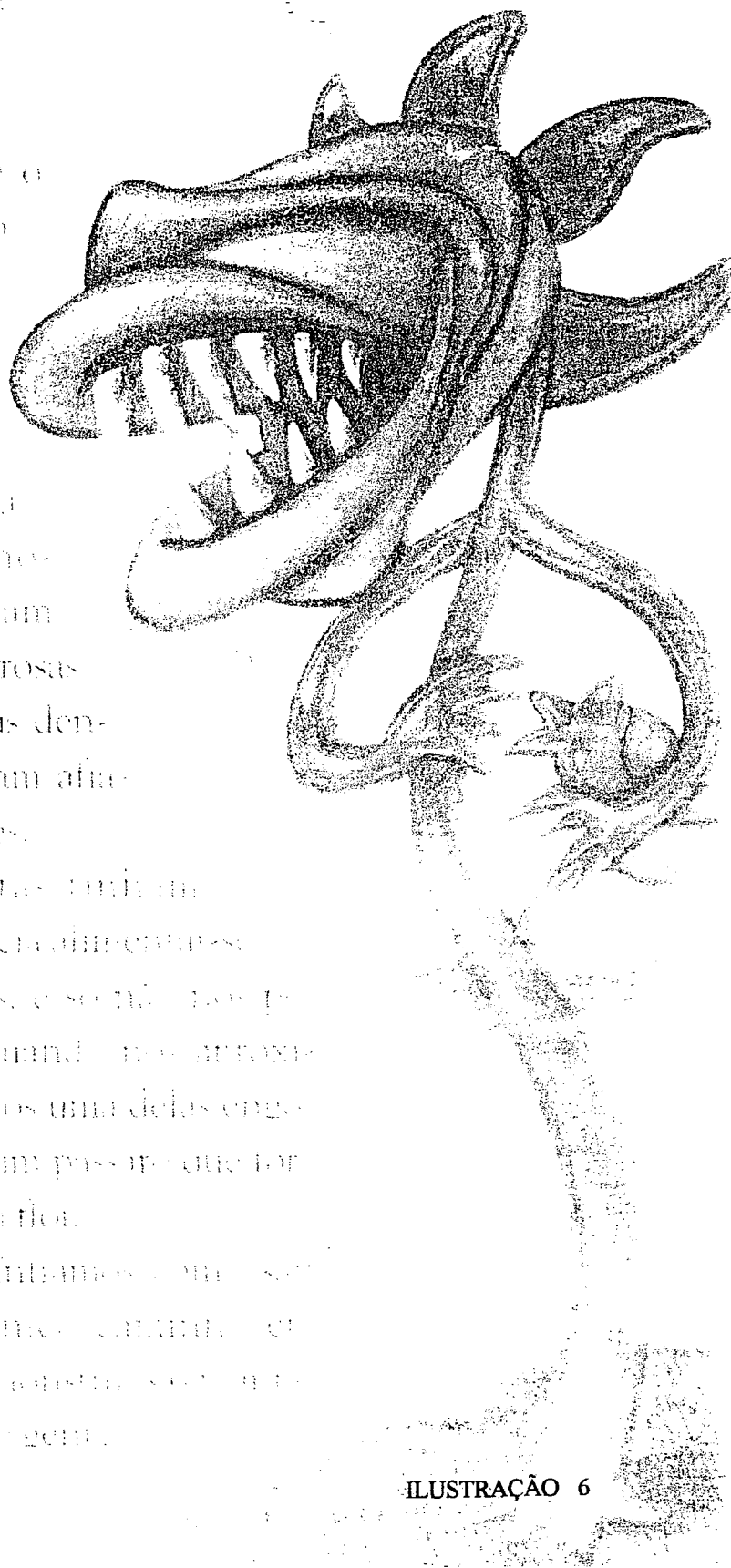


ILUSTRAÇÃO 6

uma brincadeira. Aliás, o narrador constantemente dirige-se ao leitor, aludindo aos episódios que estão sendo narrados.

À medida que o narrador perde-se nos estranhos caminhos do Zoológico, narrador e leitor parecem seguir pela estrada do aprendizado, tanto que uma das personagens a orientar o narrador é a figura do velho sábio. Não se pode deixar de citar ainda certos animais que surgem como doadores mágicos que entregam ao narrador potes – três, ao todo – que o ajudarão a encontrar a saída. (Ilustração 7)

*— Você é quem deve traçar o seu próprio caminho. E mesmo que eu ou alguém lhe indique algum caminho, quem garante que é o certo ou o melhor? Todos os sinais que você recebe passam pela sua interpretação, e daí em diante eles são seus.
Ou seja, você é responsável pela sua escolha e tem total liberdade para tomar a decisão que tomar e agir do jeito que agir.
Enfim, você é livre; escolha, isto é, invente.*¹³

Outro aspecto constante nas obras de Ricardo da Cunha Lima é a exploração da sonoridade das palavras. Recurso este muito utilizado em *O livro com um parafuso a menos* como nos nomes das personagens *Elisa – Cara – de – Pizza*, *Kiko – Cara – de – Penico*, *Marcelo – Cara – de – Martelo* e outros. O autor brinca ainda ao criar animais cujos nomes podem referir-se a, por exemplo, uma música como o *beija – flor – da – Cazúzia*, em uma clara referência à canção *Codinome Beija-flor*, de Cazuzza.

No ano seguinte, lança o livro *O xis da questão*, com dois ilustradores de características diferentes – Bilau e Spacca – pois, na verdade, há duas histórias também diferentes desenvolvendo-se – uma em primeira pessoa, outra, em terceira. Na primeira narrativa, a história de um vestibulando às vésperas de uma decisão importante: sua carreira profissional:

*Agora, mais difícil que escolhera carreira ou rever todas as matérias foi enfrentar o desagrado dos meus pais.
Meu primeiro curso já não foi o que eles queriam. Quando fui fazer novo vestibular, eles acharam que eu, finalmente, ia concordar com eles. Mas eu segui na minha. Sempre surpreendendo. E firme nos meus ideais.
Uma das coisas que mais me chateia é a reação dos mais velhos quando não gostam dos nossos sonhos.
Alguns são intolerantes, não admitem de jeito nenhum e já vão partindo para a ignorância.
Outros – é o caso dos meus pais – ficam discretamente desenganando a gente, bombardeando lentamente nossas idéias.
Esses comportamentos se revelam claramente quando escolhemos uma profissão que não é o que eles queriam.*¹⁴

¹³ Idem, p. 58.

¹⁴ LIMA, *O xis da questão*. p. 7 – 8 .



ILUSTRAÇÃO 7

Na outra narrativa, várias personagens famosas de romances igualmente famosos das literaturas brasileira e portuguesa, bem como personagens cinematográficas, encontram-se envolvidas em um misterioso caso de assassinato. Ambas as narrativas, no entanto, acabam por se encontrar em um determinado ponto do livro:

Olimpico, sentado ao lado de Jacinto, foi logo se apresentando:
 — Muito prazer, Olimpico de Jesus, deputado pela Paraíba.
 [...] Bento de Albuquerque Santiago sentou-se sozinho. Até aquele momento não havia falado com ninguém. Sua casmurrice chamou a atenção de Lorena Vaz Leme, que comentou com o irmão:
 — Que homem calado! Em que será que ele está pensando?
 — Lorena, você não muda. É o inverso de mamã. Nem começamos a viagem e você já está de olho num coroa.
 — Ah, Remo, não é nada disso! Foi só curiosidade...¹⁵

As personagens citadas no trecho acima pertencem, por exemplo, a romances como *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector (Olimpico de Jesus). Bento de Albuquerque Santiago é o narrador – personagem de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Lorena e Remo Vaz Leme, por sua vez, são personagens de *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles. Jacinto Fafes é personagem de *A Cidade e as Serras*, de Eça de Queirós. Autores diferentes de diferentes épocas literárias, tendo suas personagens convivendo em um espaço – tempo comum do universo criado por Ricardo da Cunha Lima.

É interessante ainda notar o papel da ilustração que mais uma vez é alçada à condição de elemento constitutivo da narrativa, pois desenvolve-se de forma diferenciada em cada uma das narrativas presentes no livro. Enquanto que na primeira narrativa, a história do vestibulando, a ilustração possui um traço mais pueril, mais cômica, remetendo à charge; na segunda, a história das várias personagens famosas que se cruzam em um intrincado romance policial, a ilustração apresenta semelhanças com o gibi, principalmente o de histórias de suspense e de mistério. (Ilustrações 8 e 9)

O livro apresenta ainda na narrativa de enigma dois gráficos – um à página 27 e outro à página 35 – representando respectivamente a disposição das personagens no avião que os levava à ilha onde a história se passa, assim como a distribuição de seus quartos no hotel em que se hospedaram. Tais gráficos são de autoria de Ricardo da Cunha Lima e não dos ilustradores. (Ilustrações 10 e 11)

É interessante notar que o autor parece remeter a narrativa de enigma de *O xis da questão* diretamente aos famosos e populares romances policiais, em especial aos de Agatha Christie como *Morte no céu* em que a disposição dos passageiros em um avião, por exemplo, é importante para a solução do assassinato ocorrido durante o voo.

Seu último lançamento é um livro infantil de poemas intitulado *De cabeça pra baixo*, cujas ilustrações são de Gian Calvi. Nesta obra, Ricardo da Cunha Lima mais uma vez

¹⁵ Idem, p. 28.

chas! Bichas! Gays! Homosse-
itava.

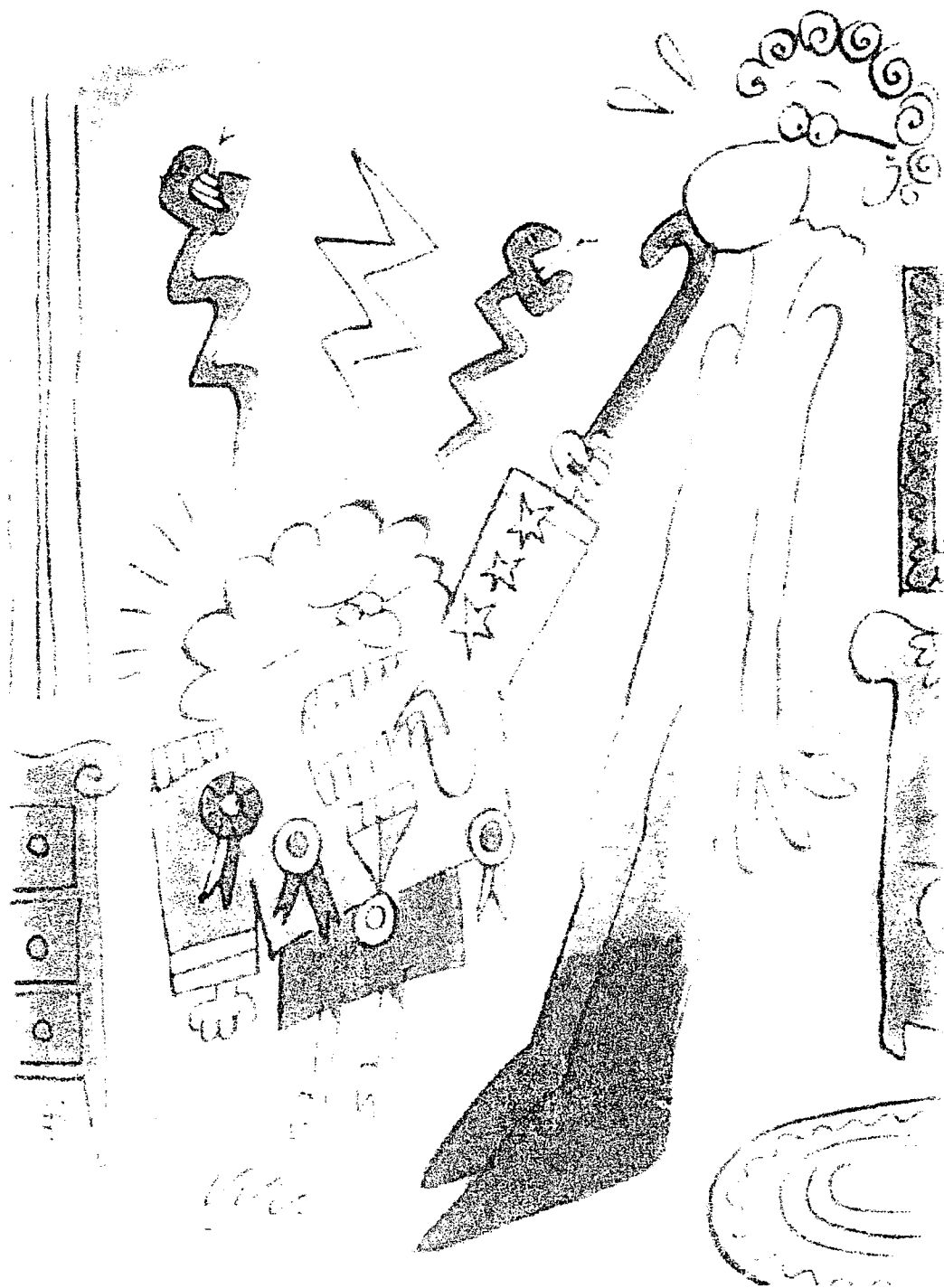


ILUSTRAÇÃO 8



ILUSTRAÇÃO 9

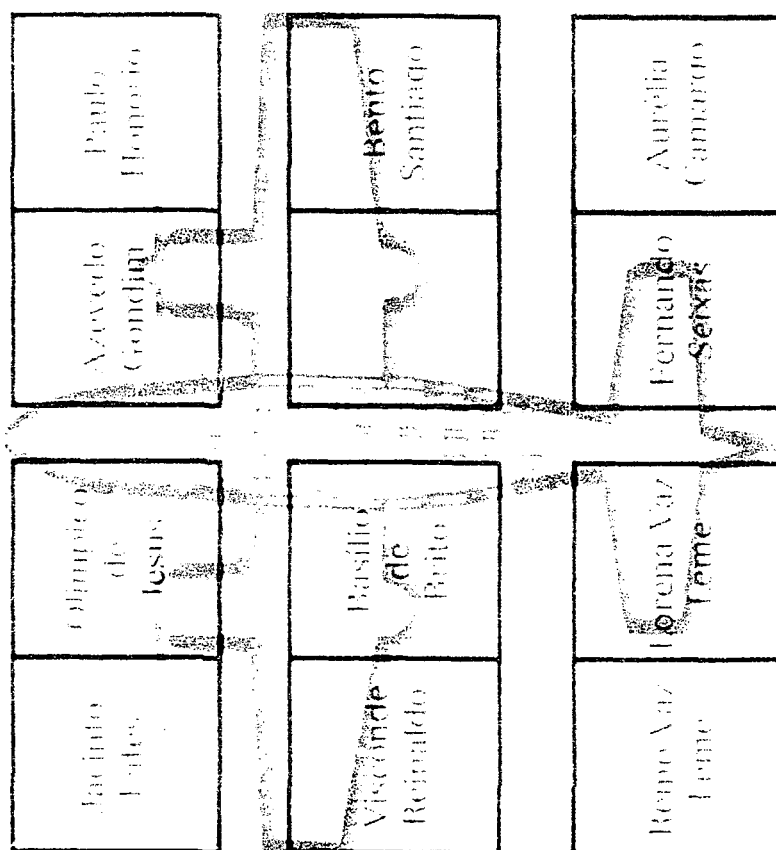
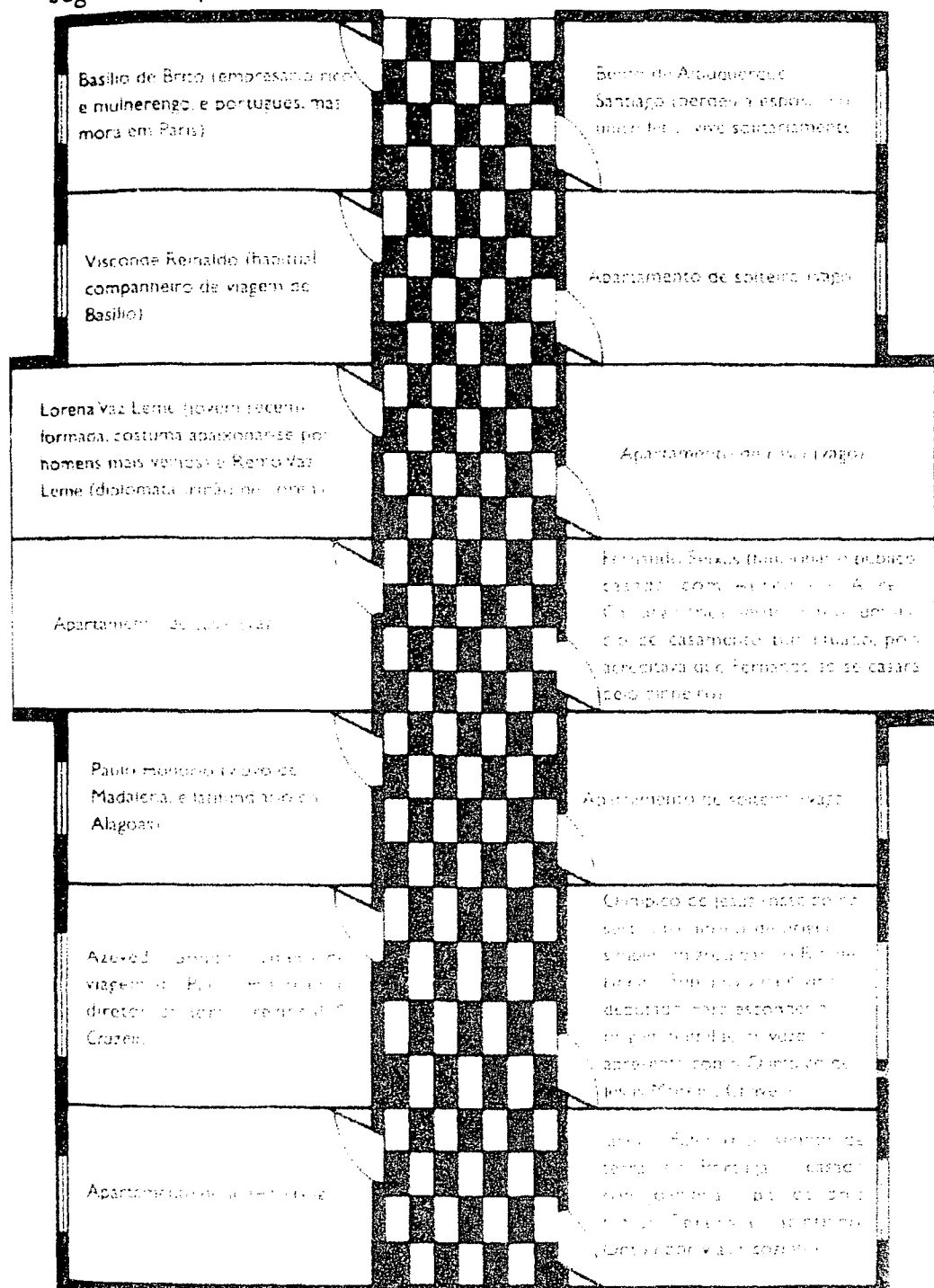


ILUSTRAÇÃO 10



retoma o lúdico, a exploração da sonoridade das palavras e as conversas com o leitor com o uso das notas do autor *para os curiosos* ou *para os puristas*:

*Meu aspirador de pó
Tinha um defeito só:
Era alérgico!... a pó!!!*

*Toda vez que eu o ligava,
Tinha um treco e se engasgava,
Tinha asma e desmaiava;
Eu sentia imensa dó:
Meu aspirador de pó
Era alérgico a pó!!!* ¹⁶

O humor perpassa não apenas o texto poemático – quem poderia imaginar um aspirador de pó, alérgico a pó!! – como também as próprias notas do autor:

Nota do autor para os puristas: desde criança aprendi que a palavra “dó” é feminina. Eu já tinha mais de quinze anos quando me disseram, para meu completo espanto, que “dó” é palavra masculina. Mais tarde, fiquei sabendo de algo maravilhoso: a língua admite variações. Esta é uma de suas mais belas características, graças à qual podemos dispor e desfrutar de ricas variedades. Isso explica por que em São Paulo se fala “uma dó”, como eu havia aprendido, e me permite escrever, no melhor dialeto paulistano, “dó” feminina. Mas talvez o leitor purista não concorde. Neste caso, só me resta uma coisa a dizer: “Tenha santa dó!!!”. ¹⁷

As ilustrações neste livro mais uma vez compõem um todo com o texto. É perceptível a presença nas ilustrações também do lúdico. Elas não só representam o texto apresentado como brincam, jogam com ele. Um bom exemplo é o poema que fecha o livro no qual a letra N, andando de bicicleta e levando um ramallete, corresponde ao título do poema *Agradecimento a Tatiana Belinky*. (Ilustração 12)

Há ainda um outro detalhe que chama a atenção no que diz respeito ao modo como texto escrito e ilustração ocupam o espaço da folha do livro – detalhe este que, num certo sentido, remete a *Em busca do tesouro de Magritte*. Porém, tal detalhe será tratado nos capítulos seguintes da dissertação. (Ilustração 13)

Ricardo da Cunha Lima utiliza-se ainda, ao final do livro, do que ele chama de *conversa* com o leitor sobre rima, ritmo, formas fixas, diferença entre poesia e poema, além de uma bibliografia comentada. São quinze páginas que trazem informação e uma série de

¹⁶ LIMA, Ricardo da Cunha Lima. *De cabeça pra baixo*. Il. Gian Calvi. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2000. p. 11.

¹⁷ Idem.



O ASPIRADOR DE PÓ



10

explicações sem, no entanto, perder o encantamento, o lúdico – lá, por exemplo, a inclusão do Hino do Palmeiras para exemplificar um tipo de ritmo chamado eneassilabo anapéstico.

Tão logo foi lançado, *De cabeça pra baixo* foi escolhido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) como o melhor livro infantil no ano 2000. Ricardo da Cunha Lima prepara o próximo volume de seu livro de poemas a ser lançado provavelmente em 2002.

O que se percebe no conjunto da obra de Ricardo da Cunha Lima é que um livro não é igual ao outro, ou seja, uma obra não ecoa a outra, embora guardem traços semelhantes. Tais traços dizem respeito principalmente à tessitura narrativa, ao universo mágico criado em tais narrativas, à inovação lingüística, à quebra de soluções narrativas.

Pensando a mesmice em que muitas vezes se encontram os textos da literatura infantil e juvenil no Brasil, a obra de Ricardo da Cunha Lima surge como um diferenciador neste cenário. Seus textos inovam, envolvendo o leitor em uma malha da qual dificilmente ele conseguirá se libertar.

Enquanto os autores do final século XIX e do princípio do século XX, que escreviam para crianças, como Olavo Bilac, Júlia Lopes de Almeida, Francisca Júlia e tantos outros, estavam mais voltados para a produção de uma obra de caráter didático, visando à formação do cidadão, Monteiro Lobato produz uma obra que, embora tenha um lastro no didatismo, apóia-se na imaginação, na criatividade e no lúdico:

*Desde seu primeiro livro para crianças, Narizinho Arrebitado, Monteiro Lobato fixa o espaço e boa parte do elenco que vai ocupá-lo e ocupar-se em aventuras de todo o tipo: é o sítio do Picapau Amarelo, propriedade de Dona Benta, que vive originariamente acompanhada de sua neta, a menina Lúcia, conhecida por Narizinho, e de uma cozinheira antiga e fiel, tia Anastácia. Trata-se de uma população pequena para preencher um cenário tão grande, mas as personagens multiplicam-se rapidamente, com a inclusão de outros seres humanos (Pedrinho), seres mágicos (os bonecos animados Emilia e Visconde), animais falantes (o porco Rabicó, o burro Conselheiro e o rinoceronte Quindim), sem falar dos eventuais seres aquáticos, habitantes do Reino das Águas Claras, localizado nas cercanias do sítio, ou dos visitantes mais ou menos habituais, como Peninha, O Gato Félix ou o Pequeno Polegar.*¹⁸

Os textos de Ricardo da Cunha Lima, embora não apresentem um cenário rural como os autores do início do século XX, inovam como Lobato ao criar uma narrativa que procura despertar o lado imaginativo, criativo e lúdico do leitor. Seus textos, num certo sentido, são diferenciadores quando conseguem criar elementos na narrativa que se libertam dos modelos tradicionais como o fez João Carlos Marinho, por exemplo, com seu *Caneco de*

¹⁸ ZILBERMAN, Regina & LAJOLO, Marisa. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. São Paulo: Ática, 1985. p. 55.

Prata. O leitor torna-se parte atuante da narrativa e não um espectador do desenvolvimento da história.

Em seu universo, anjos que pedem ajuda a meninos que têm leões por bichinho de estimação é tão habitual como uma menina comer morangos com chantilly no alto de uma montanha, tendo por companhia um marciano.¹⁹

Percebe-se, também em seus livros, a força que as ilustrações possuem. Desempenhando vários papéis, inclusive o de co-narradora, a ilustração traz para a obra o diálogo entre duas linguagens artísticas. Nos livros, *Em busca do tesouro de Magritte* e *O xis da questão*, este diálogo torna-se mais evidente. Neste, como há duas narrativas que se desenvolvem paralelamente, aparecem também dois ilustradores com características bem diferenciadas, marcando esta divisão narrativa. Naquele, são os quadros de René Magritte que, juntamente com o texto escrito, narram a história. (Ilustrações 14 e 15)

Outro diferencial na obra de Ricardo da Cunha Lima é a forma como sua biografia é apresentada ao final de cada livro. *Lambe o dedo e vira a página* e *De cabeça pra baixo*, primeira e última obras respectivamente, não trazem tal biografia. *Em busca do tesouro de Magritte* apresenta um texto em terceira pessoa entremeado por trechos de uma entrevista do autor. *Aventura na Pré-História* e *O livro com um parafuso a menos* apresentam o texto em primeira pessoa, sendo que *Aventura* é o único livro que traz uma foto do autor. *O xis da questão* também apresenta o texto em primeira pessoa a partir de uma cópia do RG do autor.

Por outro lado, quando se fala em literatura infantil e juvenil no Brasil de ontem e mais intensamente no Brasil de hoje, comumente se levam em consideração aspectos tais como a família, a escola, o mercado editorial e o público-alvo. Salientam-se família e escola, pois é onde estão inseridos mais diretamente a criança e o jovem a quem os textos se destinam. O mercado editorial porque este que na verdade controla a produção e divulgação dos textos de acordo com sua política de venda. Cabe ao público-alvo ser a ponta visível desse imenso *iceberg*.

Em todos os casos, há, pelo menos, dois aspectos a serem analisados: uma visão que predominou do século XIX até meados da década de 70 no século XX; e um processo que, embora lento, apareceu como ruptura e que se instalou no Brasil a partir dessa década de 70. É, portanto, neste painel de ruptura que se instala a obra de Ricardo da Cunha Lima.

O mercado editorial, por sua vez, fruto de uma sociedade capitalista, opera em essência com aquilo que pode gerar lucro. Como resultado também do fortalecimento do sistema educacional no século XIX, as editoras publicavam livros que difundiam os valores burgueses vigentes e que julgavam serem excelentes formadores de caráter, auxiliando, assim, na formação das crianças e dos jovens da época.

¹⁹ MARINHO, João Carlos. *O Caneco de Prata*. São Paulo: Global, 1997.



ILUSTRAÇÃO 14

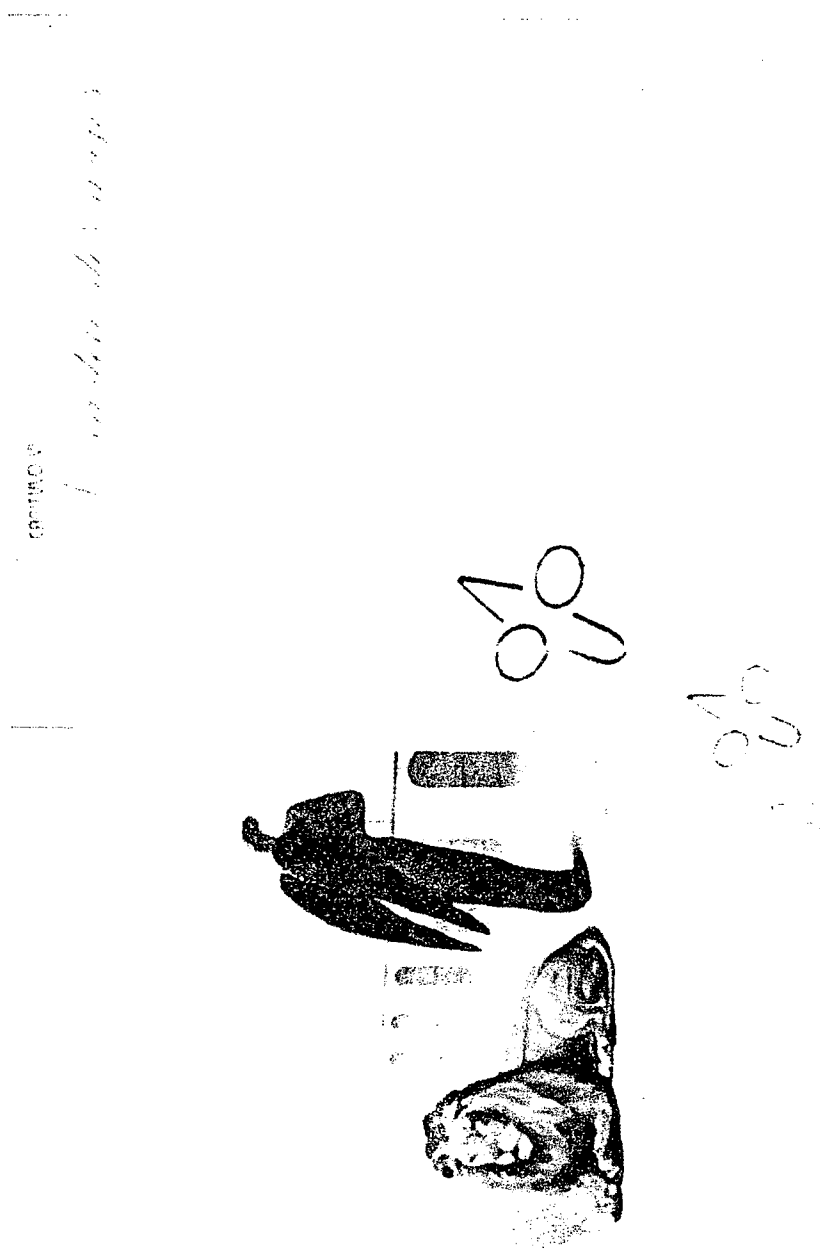


ILUSTRAÇÃO 15

*De um lado, a literatura infantil se converte facilmente em instrumento de difusão das imagens de grandeza e modernidade que o País, através das formulações de suas classes dominantes, precisa difundir entre as classes médias ou aspirantes a elas no conjunto das camadas urbanas de sua população. De outro, inserida no bojo de uma corrente mais complexa de nacionalismo, a literatura infantil lança mão, para a arregimentação de seu público, do culto cívico e do patriotismo como pretexto legitimador.*²⁰

O interesse do público leitor, o mágico e o imaginário, portanto, nem sempre eram levados em consideração na hora de colocar um livro no prelo:

*E por quê? Porque as edições para crianças obedecem leis que excluem por completo a verdadeira criação literária. [...] Essas editoras especializadas vivem no temor da vigilância exercida pelas associações de pais de família e de livreiros, por certo tipo de imprensa e por uma vasta rede em que o comentário de pessoa a pessoa desempenha importante papel. A publicação de um livro infantil que não esteja conforme às exigências dessa censura acarreta não só seu boicote pela imprensa e pelos livreiros, mas também um descrédito extensivo a toda a produção da editora responsável que passa a ser considerada 'suspeita'. Supões-se que qualquer tipo de audácia ou de criação original fica desde então rigorosamente proibido pelas comissões editoriais.*²¹

Atendendo, pois, às necessidades da filosofia educacional, as editoras procuram publicar livros que sigam preceitos ditos pedagógicos. Isto implica dizer que tais livros são os que encontram maior receptividade por parte dos editores, mas não necessariamente por parte do público leitor, pois tais livros visam ainda hoje a um ensinamento moral, obedecendo a uma ideologia claramente dominante que indica quais os modelos de comportamento a serem observados pelos leitores, no caso, crianças e jovens. Pode-se perceber pela declaração de Michel Tournier que tal problema não atinge somente o Brasil, mas é uma questão de ordem mundial:

*[...] O público de cada coleção é objeto de um perfil-padrão que inclui idade, sexo, condições sociais. Em muitos casos, isso tudo é coroado por uma ideologia política ou religiosa.*²²

Há que se ressaltar, no entanto, que existem autores, como o próprio Tournier e Ricardo da Cunha Lima, que conseguem vencer estas barreiras impostas pelo mercado editorial e trazem para o público leitor algo mais que uma literatura de pregação.

²⁰ ZILBERMAN, Regina & LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*. São Paulo: Global, 1993. p. 18.

²¹ TOURNIER, Michel. Existe uma Literatura Infantil? *O Correio da Unesco*, Rio de Janeiro, FGV: 33, 1973.

²² Idem, *ibidem*.

Na ponta final deste imenso *iceberg*, como citado anteriormente, encontra-se o público alvo da literatura infantil e juvenil, crianças e jovens que, num certo sentido, não estão sós, pois pode-se colocar o autor neste mesmo patamar. Isto implica dizer que a atual e sempre crescente indústria do livro infantil atende a uma necessidade mercadológica e que autor e leitor dificilmente comandam esta cadeia.

Um estudo realizado em 1999 pelo BNDES, com base em dados fornecidos pela Câmara Brasileira do Livro e pelo IBGE, embora aponte um bom número de editoras existentes no Brasil, o país ainda carece de livrarias em quantidade suficiente para suprir a produção editorial brasileira, além de estarem concentradas nos grandes centros não cobrindo totalmente o território nacional.

Os dados apontam uma estimativa de 1.200 livrarias no país enquanto que o número ideal indicado pela UNESCO corresponderia a 17 mil livrarias. Há ainda 1.280 editoras cadastradas pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livros que produziram em 1999 43.697 títulos a uma tiragem correspondente a 295.442.356 exemplares. Contudo, o consumo per capita geral em 1998 correspondeu a 2,5 exemplares e a 0,9 exemplares de livros não didáticos.²³

O mercado livreiro atingiu também a rede mundial de computadores. Segundo um levantamento publicado pela Revista *Veja*, os livros eletrônicos infantis e juvenis são os mais vendidos pela iEditora. Dos títulos disponíveis, 15% das vendas corresponde aos livros infantis e juvenis, seguidos pelos títulos de negócios e economia (12%), informática (11,5%), ficção (7%), culinária e medicina com 6% cada, arquitetura, psicologia e psiquiatria com 4,5% cada, auto-ajuda, filosofia e poesia com 3,5% cada e 23% correspondente a outros títulos.²⁴

Uma outra pesquisa apontada também pela *Veja* traça o perfil do leitor brasileiro com dados recentes fornecidos pela Associação Nacional de Livrarias e pela Câmara Brasileira do Livro. Esta pesquisa mostra que o brasileiro lê em média dois livros por ano, sendo que o tamanho médio do livro lido é de 100 páginas. Os gêneros mais comprados são os didáticos com 23%; esotéricos, religiosos e de auto-ajuda aparecem com 20%; romance surge com 15%; a literatura infanto-juvenil desponta com 10%, assim como os livros de negócios; os livros técnicos e de artes aparecem com 5% e os de culinária com 2%.²⁵

O texto, por outro lado, tenha ele caráter utilitário ou não, será escolhido pelo leitor se ressoar a este leitor mais diretamente, se aproximar a criança com o mundo sem que com isto lhe traga um mundo acabado com respostas prontas para tudo, mas que a criança veja nesta relação uma forma de se expressar enquanto indivíduo. O texto que trabalhar com o imaginário e com o mágico é o que mais se aproximará da visão de mundo da criança e do jovem.

²³ BNDES. Relatório setorial 1999. Uma questão de sobrevivência. *Gazeta do Povo*, p. 4, Curitiba, 29 out. 2000. Caderno G.

²⁴ Nas prateleiras. *Veja*, São Paulo, 33 (50): 171, 13 dez. 2000.

²⁵ O que o brasileiro lê. *Veja*, São Paulo, 34 (5): 32, 7 fev. 2001.

O público leitor, embora influenciado pela visão da escola e da família sobre o que é que deve ser lido em tal faixa etária, acaba por escolher o texto que lhe dá prazer, ou que estimula a imaginação, ou que atenda ao seu gosto. O texto escolhido pode vir a ser aquele que contém um valor estético que acabará por superar até mesmo o valor pedagógico que por ventura nele possa existir:

*Nesse momento, surge na literatura brasileira para crianças e jovens um número grande de escritores, com uma consciência nova de seu papel social: reclamam a condição de artistas e desejam que suas obras sejam compreendidas enquanto objeto estético, abandonando, assim, o papel de moralistas ou 'pedagogos', que até então fora reservado a quem escrevesse para a faixa infanto-juvenil. Em decorrência disso, firmam compromisso prioritariamente com a Arte e não com a Pedagogia, como era norma, e suas narrativas sofrerão alterações impensáveis até o momento, se consideradas enquanto comportamento de geração.*²⁶

Cabe, portanto, ao leitor de qualquer idade o papel decisivo na escolha de um texto, pois o texto que é bom, é bom para qualquer faixa etária. Cabe também ao leitor potencializar os sentidos que o texto oferece. Isto dependerá de dois fatores: a carga polissêmica que o texto possa oferecer e o horizonte de expectativas do leitor.²⁷ Pensando nestes dois fatores, pode-se claramente vislumbrar os textos de Ricardo da Cunha Lima como polissêmicos, uma das qualidades presentes num texto de alto coeficiente semântico, principalmente na sua relação com as ilustrações, que estão freqüentemente a utilizar a enciclopédia do leitor.²⁸

O universo criado na obra de Ricardo da Cunha Lima transcende o real, atingindo o mágico, o imaginário, o surreal de forma tão natural que o leitor, quando menos espera, vê-se enredado por uma narrativa absolutamente fantástica:

*Acredite se quiser, estupefato leitor, mas a estrada por onde havíamos acabado de passar começara a desaparecer, a virar bruma, lentamente, até sumir por completo. Exatamente atrás da gente, bem junto aos nossos pés, havia se formado um imenso abismo, tão profundo que não se via o final. A cada passo que dávamos, o abismo nos acompanhava, de tal maneira que só podíamos andar para a frente, e, pior, apagando a estrada. Se por azar alguém escorregasse, ficaria caindo um tempão, até se espatifar lááááá no fundo.*²⁹

²⁶ PERROTTI, op. cit. p. 11.

²⁷ GADAMER, Hans Georg. *Verdad y método – fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme, 1991. p. 309: “Un horizonte no es una frontera rígida sino algo que se desplaza con uno y que invita a seguir entrando en él. De este modo a la intencionalidad ‘horizóntica’ que constituye la unidad de la corriente vivencial le corresponde una intencionalidad horizóntica igualmente abarcante por el lado de los objetos. Pues todo lo que está dado como ente, está dado como mundo, y lleva consigo el horizonte del mundo.”

²⁸ ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

²⁹ LIMA, O livro com um parafuso a menos. p. 15.

Seu maior mérito inovador talvez não esteja na temática, mas sim na abordagem desta temática, na construção do tecido narrativo, do diálogo constante com o leitor, criando mais que uma parceria, uma cumplicidade. Da mesma forma que as ilustrações compõem um outro plano da narrativa, a figura do leitor é essencial para o desenrolar da mesma.

Este procedimento narrativo adotado por Ricardo da Cunha Lima aponta para uma tendência da literatura infantil e juvenil brasileira a partir de meados da década de 70 que denota uma aproximação mais estreita entre esta literatura e a chamada literatura para adultos:

*Um deles é o considerável espessamento que o texto infantil sofreu enquanto discurso literário, o que lhe abre a possibilidade de auto-referenciar-se, quer incluindo procedimentos metalingüísticos, quer recorrendo à intertextualidade, ou seja: às vezes, o texto tematiza seu próprio processo de escrita e produção, às vezes faz referência a outras obras, instaurando uma espécie de diálogo entre textos. Analisadas superficialmente, metalinguagem e intertextualidade parecem aproximar a literatura infantil contemporânea de obras não-infantis, que encontram na metalinguagem a manifestação de sua modernidade.*³⁰

Quando se traz tal comparação, parece ser importante confrontar os elementos literários e ideológicos presentes em ambas as literaturas, possibilitando uma discussão mais intensa da literatura tanto infantil quanto adulta, assim como a própria posição da literatura no contexto maior da cultura brasileira.

Procura-se, num certo sentido, estabelecer tais relações ao se traçar um panorama da literatura infantil e juvenil no Brasil, não o dissociando do contexto histórico em que tal literatura se desenvolve, bem como sem a desvincular das estruturas sociais e da instituição escolar que melhor as reproduz.

No entanto, tal estudo demandaria um caminho que necessariamente não é o que aqui vem proposto. Embora se possa estabelecer o nascimento desta literatura no Brasil do século XIX e sua trajetória até os dias de hoje, importa neste instante a ênfase aos autores que representaram um momento de ruptura do discurso dicotômico pedagogia/arte, elevando este discurso à categoria de discurso literário, sua natureza mais própria.

A obra de Ricardo da Cunha Lima estabelece, pois, uma inovação narrativa claramente perceptível desde seu primeiro livro.

Como já citado anteriormente, é na construção de seus narradores e da relação que estes estabelecem com os leitores que reside grande parte da força dos textos de Ricardo da Cunha Lima. Em *O livro com um parafuso a menos*, toda vez que o narrador se dirige ao leitor, ele o faz através de um adjetivo diferente. São cinquenta e quatro citações ao longo de suas sessenta páginas. Cinco em apenas uma única página.

³⁰ ZILBERMAN, & LAJOLO, *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. p. 154.

[...] Imagine só, estarrecido leitor, se eu abrisse os olhos e desse com todos os meus amigos em pedacinhos?

[...]E o que é que eu vi? Pergunto a você, palpiteiro leitor, o que é que eu vi?

Pois eu vi todos os meus amigos inteiros, a são e salvo!!

Simplesmente, desconfiado leitor, a onça estava almoçando os jacarés, TODOS OS JACARÉS, e continuava com uma vontade e rapidez que pelo jeito há muito tempo ela não comia.

Ainda bem, porque senão a excursão teria acabado de acabar. Aliás, teria terminado da pior forma, o que seria muito desagradável tanto para mim, quanto para o avarento leitor, que teria pago muito caro por um livro tão curto, com apenas três capítulos e treze páginas. E basta ao aflito leitor folhear o livro pra constatar que ainda faltam muitas páginas para acabar, exatamente quarenta e sete delas.³¹

No livro *O xis da questão*, o leitor é convidado a solucionar um intrincado quebra-cabeças de personagens literárias e cinematográficas famosas que se cruzam e entrecruzam na narrativa, envolvendo inclusive um conhecido detetive que havia solucionado um crime a partir de um pedaço de orelha encontrado em um jardim. Como toda boa obra policial, há um crime a ser resolvido e mais uma vez o leitor vê-se envolvido neste emaranhado de personagens e tramas paralelas. Além, é claro, de o narrador da outra trama que corre paralela à anterior ter que resolver qual curso universitário deverá escolher. Realidade e ficção. Eis o xis da questão:

Não deixe para ler todos os livros à última hora.[...] Se você deixar a leitura acumular, vai ter que ler muito rápido e pode acabar fazendo um nó na sua cabeça, um samba do crioulo doido (ou o seu Pacote Turístico com Morte Inclusa).

Já que falei dessa novela maluca de suspense, vou revelar como ela nasceu: foi mesmo de uma embanananação geral das obras do vestibular, que eu tive que ler em tempo recorde.

As personagens foram se misturando na minha cabeça e, quando eu vi, tinha uma história nas mãos.³²

O leitor de *Em busca do tesouro de Magritte* é convidado diretamente a ser co-autor da história ao ter um capítulo todo seu intitulado *Capítulo em branco* no qual o leitor passa a ser efetivamente o autor:

Antes de passar a falar do Guardião, eu resolvi deixar este capítulo em branco, pra você imaginar e escrever o que aconteceria se o Nan fosse pela estrada DE LÁ.

Se você tiver vontade de escrever, não faça cerimônia, sinta-se como se estivesse em sua própria casa.

Você pode imaginar se a outra estrada era mais perigosa ou não... Faça o que você quiser! Ou, se quiser, não faça nada!

Este espaço é seu!³³

³¹LIMA, *O livro com um parafuso a menos*. p. 13.

³²LIMA, *O xis da questão*. p. 188.

Como se pode perceber, portanto, os vários elementos inovadores presentes aos textos remetem-nos de imediato a uma relação com posturas literárias também diferenciadoras como a interdiscursividade e a pós-modernidade. A parceria narrativa que Ricardo da Cunha Lima estabelece com outras diferentes formas de linguagem artística também denota o traço diferenciador. Sua mais constante parceria é a linguagem visual que é assunto do próximo capítulo.

³³LIMA, *Em busca do tesouro de Magritte*. p. 67.

2 LINGUAGENS EM DIÁLOGO

Ao tomar contato com o livro *Em busca do tesouro de Magritte*, a primeira impressão que se tem é de que se trata de um livro em que imagens têm tanto a dizer quanto o próprio texto escrito. Tal impressão não está tão longe da verdade. Texto e imagem apresentam-se de tal forma integrados que realmente se torna difícil dizer qual o mais importante. Mas será necessário apontar o mais importante para o desenvolvimento da história? Não se pode ter uma obra cuja perfeita conjunção de texto e imagem leva a uma terceira via de expressão?

Desde o início da humanidade, não se pode perder de vista isto, o homem encontrava na representação pictórica uma forma de se comunicar com os que estavam ao seu redor e como uma forma também de perceber o mundo a sua volta. A exploração da imagem antecedeu o domínio da palavra – falada e escrita.

Ricardo da Cunha Lima, portanto, assume uma postura primordial ao dar ao texto força em palavras e imagens. Inova mais ainda quando, ao criar seu conceito de mundo, o faz através dos olhos do pintor belga René Magritte. Lê o mundo através do olhar de Magritte que, por sua vez, vê o mundo pelos olhos do inconsciente, do onírico. É pela vertente surrealista que *Em busca do tesouro de Magritte* atinge o leitor.

Esta relação patente entre texto e imagem foi sempre mais evidente na pintura que, por inúmeras vezes, utilizou-se de cenas e de heróis dos grandes clássicos literários, como Rodolfo Amoedo que, em 1882, pintou o quadro *Marabá* inspirado em poema de Gonçalves Dias. Podem ser citados ainda o quadro *Iracema*, de José Maria de Medeiros, ou *Batismo de Macunaima* pintado por Tarsila do Amaral, ou *Dom Quixote*, ilustração de Portinari para uma edição brasileira do livro homônimo.

No livro de Ricardo da Cunha Lima, no entanto, é a literatura que se vale da pintura para construir um todo significativo. O texto escrito passa a ser o painel no qual o quadro é inserido, passando ambos a compor uma única narrativa, sendo a leitura do quadro não mais aquela potencializada por Magritte, mas a que agora compõe um corpus narrativo com o texto de Ricardo da Cunha Lima:

[...] num sentido semiótico mais geral, no qual as imagens são apenas um dos tipos possíveis, não há signo sem contexto, visto que a mera existência de um signo já indicia seu contexto.³⁴

Ao se utilizar das pinturas de René Magritte, Ricardo da Cunha Lima conduz seu texto, portanto, a uma visão de mundo já indicada pelas próprias pinturas, implicando a exploração de um universo de imagens do inconsciente, de um mundo sem fronteiras entre

³⁴ SANTAELLA, Lúcia & NÖTH, Winfried. *Imagem – cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 57.

o real e o imaginado. É justamente nesse mundo onírico que se desenvolve a história, cujo herói, um menino chamado Nan, que nunca foi fotografado de frente e que tem como melhor amigo um leão, salva o tesouro dos anjos.

As telas de Magritte, por sua vez, surpreendem quem as vê justamente por associar elementos contraditórios numa única pintura – disfunção entre a imagem e seu sentido. Estas misteriosas justaposições de diversas imagens formam um cenário que causa impacto no espectador, por reverter a noção de realidade. A reprodução à página 24, *La reproduction interdite*, é um bom exemplo de impacto e surpresa, pois apresenta uma imagem refletida em um espelho que, desfazendo o habitual, reflete as costas da pessoa. (Ilustração 16).

Estas justaposições, por outro lado, acabam por compor imagens paradoxais, diluindo os limites entre o imaginário e o mundo real, questionando as relações entre a arte e a vida, subvertendo a ordem lógica ou natural das coisas do mundo dentro do universo das artes. Magritte procura superar os limites, as barreiras entre o racional e o inconsciente.

Magritte inicia suas experiências de pintura com o Cubismo.³⁵ Após tomar contato com as obras do italiano Giorgio de Chirico e do alemão Max Ernst, Magritte passa a se interessar pelas associações de imagens que causem uma sensação de desconforto no espectador, pois apresenta-lhe imagens que fogem do usual. É a partir de tais experimentos que sua obra passa a relacionar-se com o Surrealismo.³⁶

A partir de 1926, sua técnica e obra passam a representar o mundo do inconsciente, do onírico numa tentativa de romper com as barreiras do mundo lógico impostas pela realidade. Magritte passa a criticar as fronteiras estabelecidas pela arte até então entre o belo natural e o belo artístico, exigindo de seu espectador uma postura aberta no processo de construção de sentidos.

Necessário se faz esclarecer que os termos inconsciente e onírico são tomados por empréstimo da psicanálise tanto neste trabalho, bem como nas análises de quadros de vertente surrealista por parte de teóricos e críticos de pintura. O uso aqui, portanto, de ambas as terminologias psicanalíticas atende ao significado das mesmas em sua origem. Entende-se, logo, onírico como sonho, ou, nos dizeres de Freud, como simplesmente realização do desejo.

³⁵ Movimento considerado o iniciador da arte moderna. Desenvolveu-se em Paris entre 1907 e 1914 a partir de pesquisas de Picasso e Braque, influenciadas por Cézanne. O ponto de vista do artista perante o objeto representado passa a ser móvel e a construção da imagem, fragmentada, rompendo com os paradigmas herdados da pintura renascentista.

³⁶ Movimento de 1920 que tem suas raízes no Dadaísmo e no contexto cultural europeu de guerras e de crises do sujeito racional, apresentando o desencanto com o domínio da razão sobre a realidade, dando vazão ao inconsciente e ao sonho.

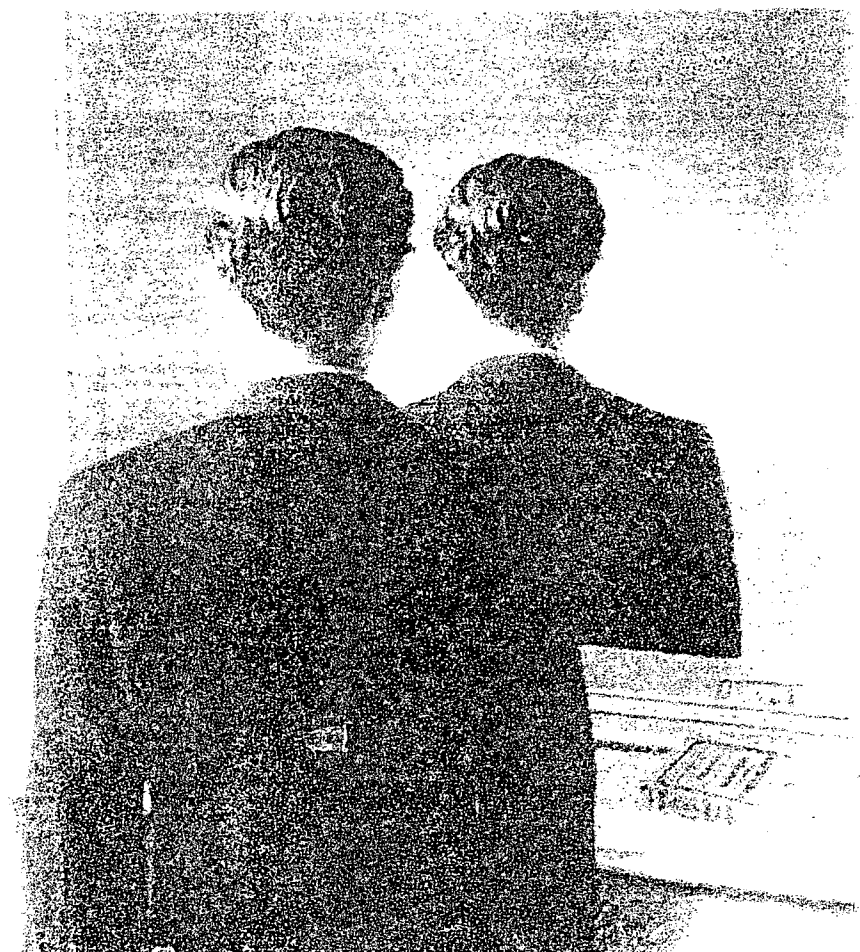


ILUSTRAÇÃO 16

*Tipo de atividade mental automática, comparável ao sonho, mas que ocorre fora do sono: consiste em imagens, visões, ou cenas animadas, às quais o sujeito atribui as qualidades de uma percepção sensorial.*³⁷

O sonho passa a ser, então, uma das formas de manifestação do inconsciente que pode assim ser definido:

*[...] inconsciente é por vezes usado para exprimir o conjunto dos conteúdos não presentes no campo atual da consciência, isto num sentido "descritivo" e não "tópico", quer dizer, sem se fazer discriminação entre os conteúdos dos sistemas pré-consciente e inconsciente. No sentido "tópico", inconsciente designa um dos sistemas definidos por Freud na sua primeira teoria do aparelho psíquico: é constituído por conteúdos recalcados aos quais foi recusado o acesso ao sistema pré-consciente / consciente.*³⁸

O que parece ficar patente também no livro de Ricardo da Cunha Lima é que a mesma exigência que Magritte faz aos seus espectadores é feita aos leitores, isto é, manter a mente aberta para perceber as possíveis leituras propostas na obra *Em busca do tesouro de Magritte*. Somente encontrará o tesouro aquele que for capaz de decifrar as pistas dadas pelo texto escrito e pelas pinturas de Magritte que complementam o texto. Decifrar as pistas, por um lado, significa apreender a conjunção estabelecida pelo texto e pela imagem, por outro, significa que o leitor deverá mostrar-se capaz de utilizar vários graus de conhecimento como leitor de livros e de pinturas, principalmente como leitor de narrativas de enigma.

A primeira ilustração que se apresenta ao leitor é a da capa, intitulada *La réponse imprévue*. Esta reprodução, que apresenta uma porta fechada e recortada como se alguém houvesse passado através dela, já prenuncia que a busca do tesouro realmente trará respostas inesperadas, apresenta o mundo da aventura e do estranho, ao mesmo tempo que convida o leitor a entrar no espaço já parcialmente descortinado. (Ilustração 1)

Le château des Pyrénées mostra um castelo construído em cima de um enorme rochedo, pairando sobre o mar. A reprodução comprova a fala do narrador que anuncia ao leitor onde se encontra a moradia dos anjos da história. (Ilustração 17)

*Eles vivem num castelão todinho de pedra, rígido-duro como ele só.
Até hoje não sei como ele flutua.
O quê, não está me acreditando?
Então, vira a página e olha:*³⁹

³⁷ DORON, Roland e PAROT, Françoise. *Dicionário de Psicologia*. São Paulo: Ática. 1998. p. 552 – 553.

³⁸ LAPLANCHE, Jean e PONTALIS, JT – B. *Vocabulário de Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes. 1986. p. 306.

³⁹ LIMA, *Em busca do tesouro de Magritte*. p. 13.

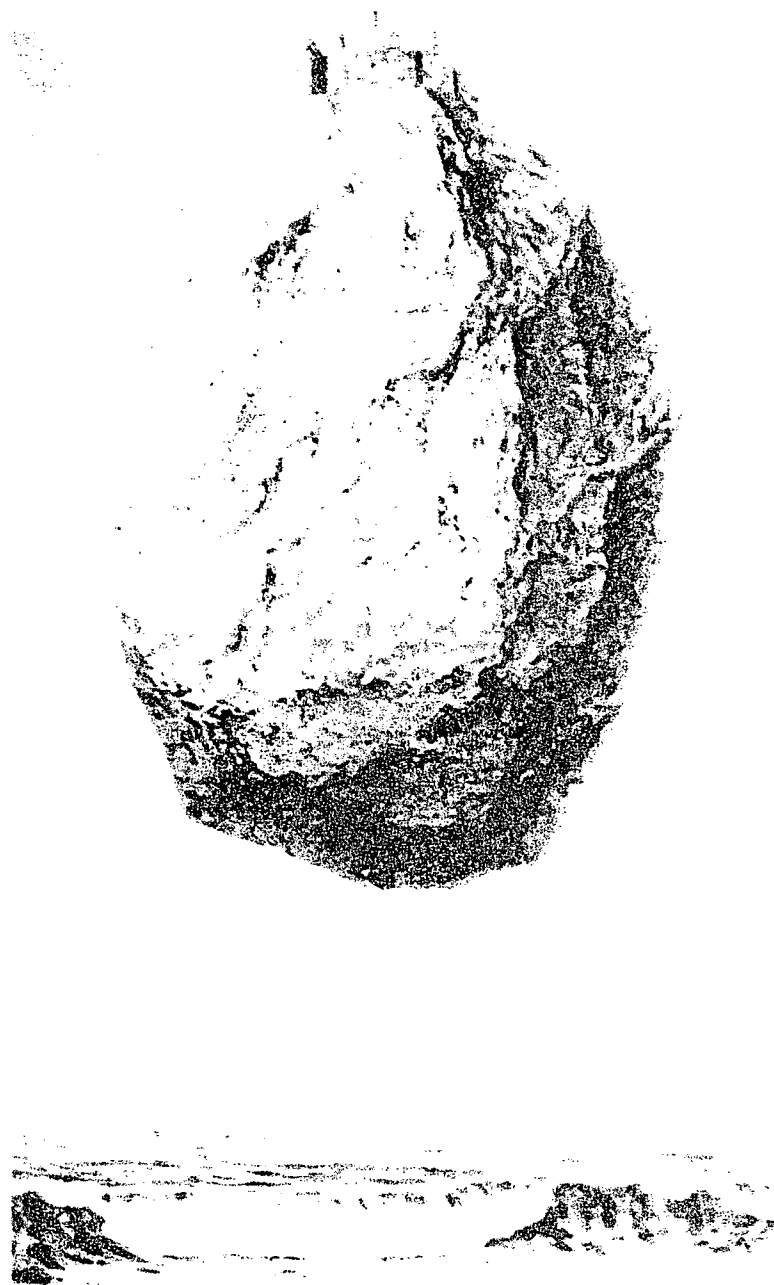


ILUSTRAÇÃO 16

Percebe-se que é apresentada ao leitor uma possível chave de interpretação, pois o texto diz algo que é passível de justificativa através do quadro de Magritte que, por seu turno, não é necessariamente a leitura que se faria do quadro se este se apresentasse isoladamente.

As reproduções das páginas 19, 20, 21 e 24 apresentam o protagonista da história, Nan, que sempre aparece com algum objeto a sua frente, impedindo que seu rosto seja registrado. Em *L'homme au chapeau melon*, há um pombo; em *Le principe du plaisir*, aparece uma luz intensa. No detalhe de *Les objets familiers* mostrado, há um laço de fita em volta dos olhos e em *Le fils de l'homme*, uma maçã surge a sua frente. Em *La reproduction interdite*, a personagem olha-se no espelho e o reflexo mostra as costas da personagem. O narrador justifica tais fatos. (Ilustrações 18, 19, 20 e 16)

*O pai do Nan tem muito azar: sempre que ele tira uma foto do filho, alguma coisa entra no meio e tampa o rosto do garoto. Vai daí, até hoje nunca se tirou uma foto do Nan em que aparecesse seu rosto – a menos que eu esteja enganado. Pode conferir neste álbum que eu preparei.*⁴⁰

Até este ponto, segundo capítulo, o leitor já percebeu que tem em mãos um livro que lhe propõe uma abordagem diferenciada. Se não o abandonou é porque aceitou o jogo:⁴¹ conforme a leitura avança, as pinturas vão mais e mais formando um todo com o texto escrito de tal forma que outra fosse a ordem das ilustrações, outra seria a história a ser contada.

O estranho não mais choca o leitor, pois ele agora deixa-se levar pelo onírico das telas de René Magritte e do texto de Ricardo da Cunha Lima. Portanto, uma maçã gigante pairando sobre uma pessoa (*La carte postale*, p. 23) para representar o quanto Nan podia aumentar o tamanho das coisas conforme seu apetite; ou uma rosa enorme preenchendo o espaço de um quarto (*Le tombeau des lutteurs*, p.25), representando o apreço da personagem pelas flores; ou o fato de Nan ter por bichinho de estimação um leão (detalhe de *Le domaine enchanté*, p. 27); ou ainda para conseguir chegar ao castelo dos anjos, Nan utilizar-se de magia para ganhar asas e poder voar (*Le mal du pays*, p. 30), passam a fazer parte do cotidiano do leitor. (Ilustrações 21, 22, 23 e 24)

A este leitor, como citado anteriormente, pede-se que leia os textos escrito e imagético para que se possa encontrar o tesouro. O narrador que convida seu leitor a participar do desenvolvimento do texto como quem participa de um jogo está patente na obra de Ricardo da Cunha Lima desde seu primeiro livro, *Lambe o dedo e vira a página*, quando o narrador chama o leitor a vir conhecer as aventuras do menino Ubaldino e seu cão Bubalino.

⁴⁰ Idem. p. 20.

⁴¹ ECO, op. cit. p. 31: "A intervenção de um sujeito falante é simultânea à criação de um leitor-modelo que sabe dar continuidade ao jogo da investigação da natureza dos jogos; e a disposição intelectual desse leitor (até a necessidade de brincar com o tema dos jogos) é determinada somente pelo tipo de passos interpretativos que a voz lhe pede para dar: olhar, ver, considerar, encontrar relações e semelhanças."



ILUSTRAÇÃO 18



ILUSTRAÇÃO 19

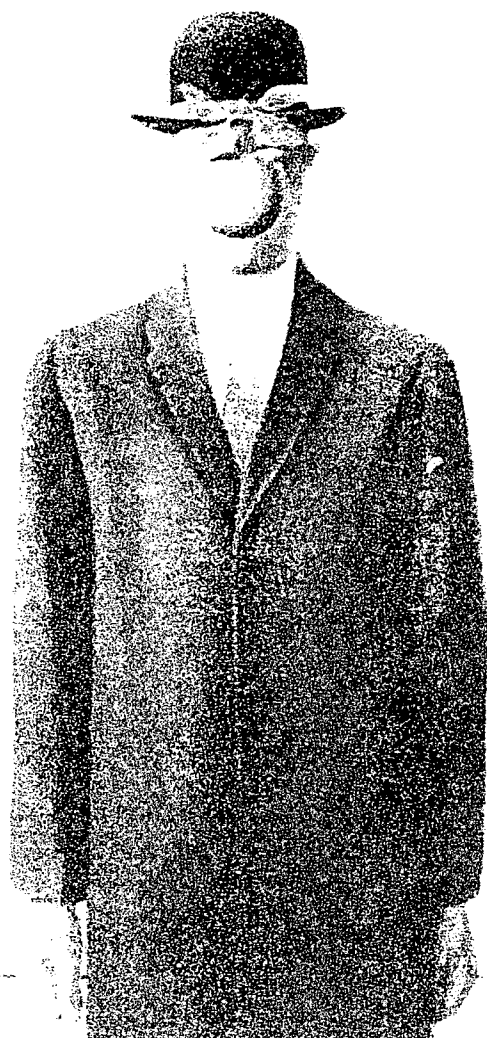


ILUSTRAÇÃO 20

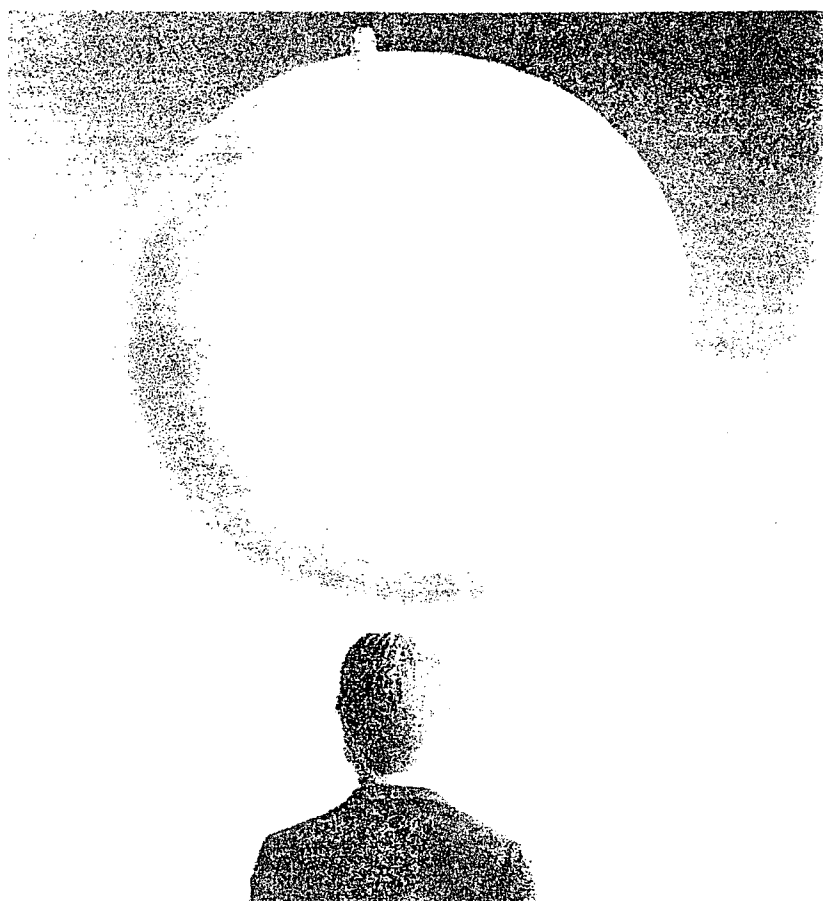


ILUSTRAÇÃO 21

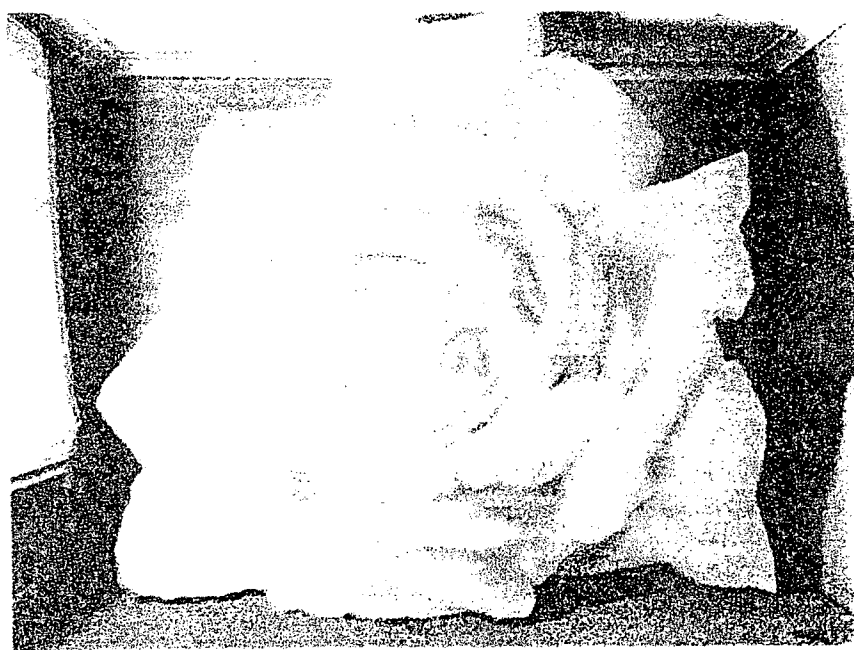


ILUSTRAÇÃO 22



ILUSTRAÇÃO 23

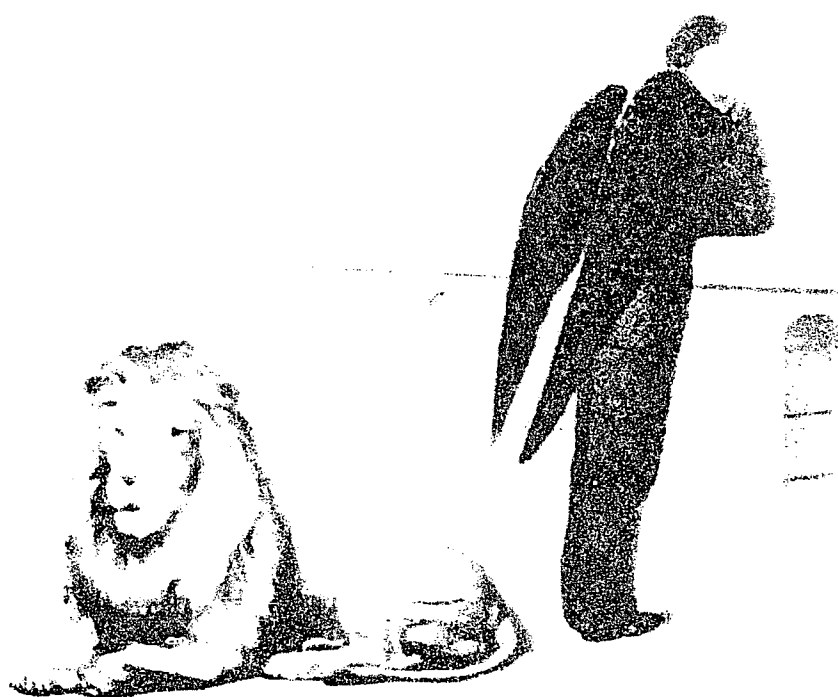


ILUSTRAÇÃO 24

Para conhecer U não é preciso muito esforço. Basta sair pelas ruas e, quando ouvir uns gritos estranhos, parar e olhar de onde vêm. Foi assim que eu o conheci: estava caminhando e, diante de uma casa comum, ouvi gritos incomuns:
 — *Ubalduino, vem cumprimentar a tia!* ⁴²

Percebe-se, no entanto, que o processo de composição de *Lambe o dedo e vira a página* não é necessariamente o mesmo de *Em busca do tesouro de Magritte*, pois enquanto neste, texto e imagem constituem o todo narrativo, naquele, a ilustração não compõe a narrativa, pois o texto existe independentemente da ilustração.

A mesma independência do texto em relação à imagem dá-se em *O livro com um parafuso a menos*. Seus experimentos com a imagem retornam no livro posterior *O xis da questão* no qual, para as duas narrativas existentes, há dois ilustradores diferentes com estilos diferenciados, muito embora ainda seja patente a independência mais uma vez do texto escrito. Em ambos os livros, o texto imagético não chega a constituir uma narrativa independente.

Nota-se, porém, que é com *Em busca do tesouro de Magritte* que Ricardo da Cunha Lima encontra a conjugação perfeita para o binômio texto / imagem, pois o desenvolver da história amarra a ambos de tal forma que uma alteração na ordem das reproduções implicaria a criação de uma outra narrativa, assim como uma outra história resultaria em uma nova ordenação das ilustrações.

Pensando esta relação texto/imagem, pode-se mesmo estabelecer uma tipologia ligada à dependência ou à independência do imagético para com o escrito nos livros de Ricardo da Cunha Lima.

As obras *Lambe o dedo e vira a página*, *Aventura na Pré-História* e *O livro com um parafuso a menos*, por exemplo, apresentam claramente a dependência da ilustração em relação ao texto escrito. *Em busca do tesouro de Magritte*, por sua vez, apresenta a independência do texto imagético em relação ao escrito uma vez que os quadros de René Magritte existem fora do contexto do livro de Ricardo da Cunha Lima. As obras *O xis da questão* e *De cabeça pra baixo*, entretanto, estabelecem uma terceira tipologia por se diferenciarem dos demais. O primeiro apresenta duas narrativas que, embora se entrelacem, são distintas e, portanto, possuem dois ilustradores diferentes com estilos igualmente diversos. O livro de poemas, por outro lado, apresenta uma maior interação entre o texto escrito e o imagético, pois este, assim como aquele, mostra-se ao leitor de forma lúdica como já citado anteriormente.

Os dois últimos livros apontados acima são os que mais se aproximam de *Em busca do tesouro de Magritte* por apresentarem o lúdico ou um possível emolduramento do texto e da imagem – livro dentro de outro livro – como em *De cabeça pra baixo* ou por um texto remeter a outro como em *O xis da questão* em que há um capítulo intitulado *Quase quase*

⁴² LIMA, *Lambe o dedo e vira a página: para ler as histórias de um garoto traquinas chamado U*. p. 5 – 6.

em branco e que, na verdade, está em branco em uma referência direta ao *Capítulo em branco* de *Em busca do tesouro de Magritte*.

A relação de dependência ou independência, no entanto, faz-se através da indução da narrativa. O texto escrito é, portanto, o responsável pela criação deste vínculo entre ele e o texto imagético.

Outro elemento fortemente presente na obra de Ricardo da Cunha Lima é a linguagem que se desvincula da norma culta, aproximando-se da linguagem falada, repleta de expressões, por exemplo, que ecoam a linguagem da criança, pois esta adquire a linguagem através da brincadeira, do lúdico, dos jogos sonoros, repete tudo o que ouve, imita o modo de falar do adulto.

O texto e a imagem, portanto, vão se apresentar em um constante embate, pois enquanto o texto escrito está repleto de expressões e formas lingüísticas que o aproximam da oralidade, o texto imagético, por outro lado, parece conduzir a uma linguagem mais refinada, mais elaborada.

A ilustração à página 33, por exemplo, intitulada *Le temps menaçant* apresenta um perfeito equilíbrio no uso das cores azul e branca e as possíveis variantes do azul, com o uso de um marrom suave no canto inferior direito que não chega a comprometer o todo. Até mesmo a desproporção das três figuras presentes – um dorso feminino, um instrumento musical e uma cadeira – em relação ao espaço ocupado não são suficientes para quebrar a harmonia apresentada. Em contrapartida, o texto escrito apresenta-se pleno de expressões mezinhas como *pra, né, se pirulitou, chapulexada, meia-tigela, superfeliz* e outras que, ao retomarem a oralidade, compõem com a elaboração da imagem mais rebuscada um diferenciador dentro da obra. Neste ponto, pode-se afirmar que Ricardo da Cunha Lima mais uma vez inova ao criar um texto capaz de combinar duas linguagens diversas como a escrita e a visual, atribuindo a cada uma delas uma característica diferenciadora tais como a oralidade e a sofisticação. (Ilustração 25)

Há momentos inclusive em que a palavra constitui-se em imagem como, por exemplo, à página 37, quando a expressão *mas tão grande* paulatinamente vai tornando-se tão grande que passa a ocupar quase toda a página. Ou ainda à página 30, quando a palavra *vouu* realmente alça vôo e ultrapassa os limites gráficos da própria página. Ou quando a palavra *subindo*, à página 55, realmente vai subindo, quebrando também os limites de linhas e paragrafações. (Ilustrações 26, 15 e 27)

A linguagem escrita de *Em busca do tesouro de Magritte* assume várias formatações diferentes em muitos momentos do livro. Ela não somente se transinuta em imagem, mas também assume tipologias diferenciadas como às páginas 76 e 77, por exemplo. Até a página 76, o texto vinha sendo escrito com estilo tipográfico – com exceção dos títulos dos capítulos – e em cor preta. Das páginas 77 à 79, o texto torna-se além de azul, manuscrito, cuja letra remete a um traço infantil – não se pode esquecer que é o Nan quem escreve estas três páginas. (Ilustração 28)





Outro recurso lingüístico utilizado na obra é a recorrência da onomatopéia como *tóin-óin-óin* à página 72 ou *fiu- fiu* à página 74. Aliás, este último assume uma proporção na página como se realmente o assovio tomasse forma, vai crescendo, isto é, vai do mais fraco *fiu* para o mais forte. (Ilustração 29)

Há ainda a criação de palavras e expressões por parte do narrador como *direitinhamente*, *teréu-téu-téu*, *antiquiússimo*, *tamanheza*, *helicóptero* e outras, mantendo constantemente a linguagem em uma espécie de estágio lúdico. Brinca-se de caça ao tesouro assim como se brinca com a linguagem utilizada para contar a caçada seja ela imagética ou não.

Ao trazer para o texto a linguagem oral, Ricardo da Cunha Lima configura a criança como seu leitor em potencial, pois a utilização da oralidade remete diretamente à linguagem infantil.

Como convém a um herói, Nan é dotado de elementos que remetem ao mágico como um par de sapatos que, de tão gastos, adquirem a forma dos pés de Nan (*Le modèle rouge*, à página 22) e acabam por salvar-lhe a vida quando as aves enfeitiçadas do Bosque _____ (o espaço em branco é para o leitor preencher com o nome que melhor lhe aprouver) o atacam (*Les grâces naturelles* e *L'île au trésor* às páginas 62 e 63 respectivamente). Nan, entretanto, é ainda uma criança e como tal possui um bichinho de estimação chamado Banguela que, por um acaso, é um leão (detalhe de *Le domaine enchanté* à página 27 e *Le mal du pays* à página 30). (Ilustrações 30, 31, 32, 23 e 24)

Ao apresentar o gigante Papa-Figo – o vilão da história – assim chamado porque adora comer figos, Ricardo da Cunha Lima o faz através das pistas que o gigante deixa no castelo dos anjos (*Les valeurs personnelles* à página 32) ou por meio das traquinagens do gigante que acabam por resultar em algum acidente (*La révélation du présent* e *La poitrine* às páginas 39 e 40 respectivamente) ou ainda por meio de comparação entre os objetos do gigante e os das pessoas comuns (*La légende des siècles* à página 38). (Ilustrações 33, 34, 35 e 36)

Eta retardo de gigante! O pior é que, com todo esse tamanho, cada besteira que ele faz acaba multiplicada por dez.

Foi o que aconteceu certa vez, quando ele estava brincando de bloquinho (esses bloquinhos de madeira com os quais você monta casinha).

Tava ele montando um prédio com as casinhas, quando sem querer esbarrou em uma delas; acontece que ele brinca com casas de verdade, e no que ele derrubou uma, nossa!, foi uma desgraça, o bairro inteiro ficou uma confusão. ⁴³

Ao apontar um dos elementos recorrentes nos quadros de René Magritte – as nuvens – Ricardo da Cunha Lima coloca-as como personagens, amigas dos anjos que os estão sempre divertindo, a formar figuras no ar (*Lé temps menaçant* à página 33), ou então,

⁴³ LIMA, *Em busca do tesouro de Magritte*. p. 40.

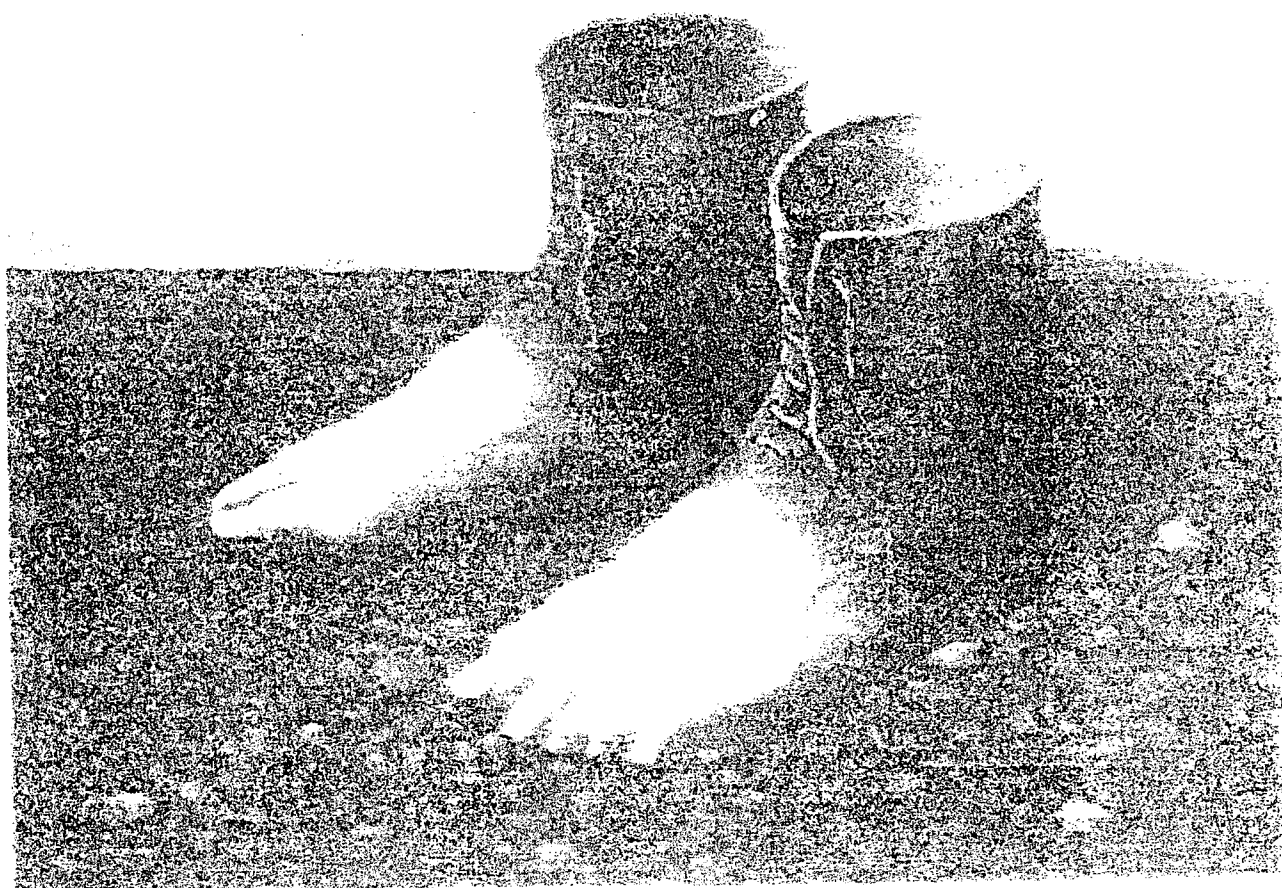


ILUSTRAÇÃO 30



ILUSTRAÇÃO 31



ILUSTRAÇÃO 32

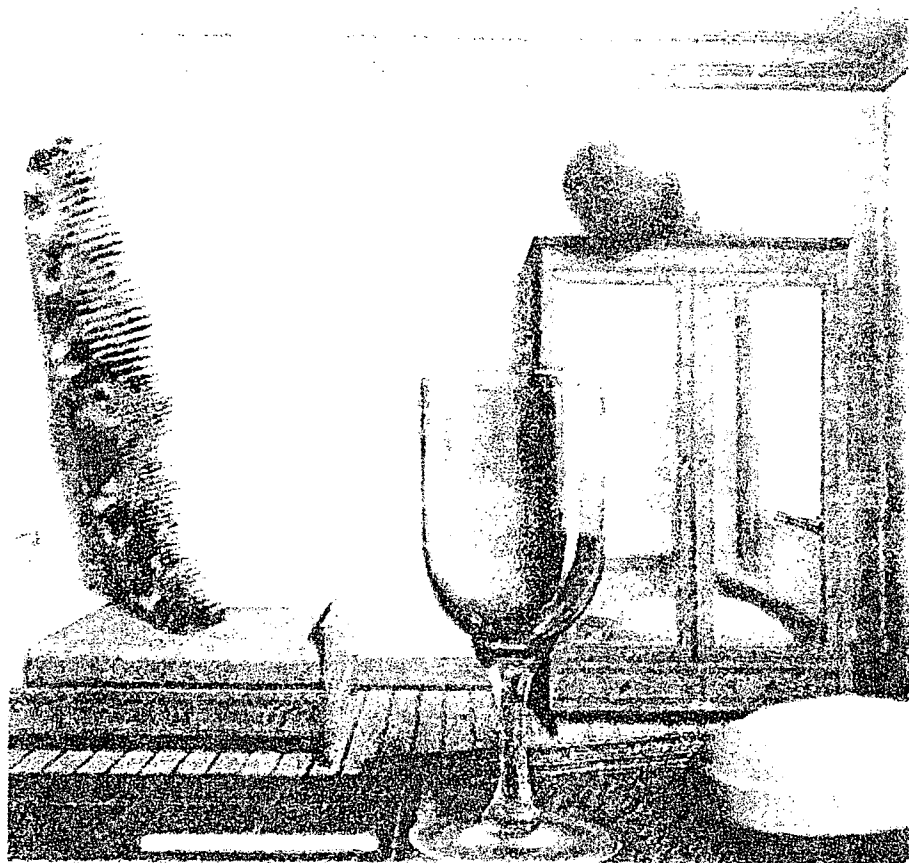


ILUSTRAÇÃO 33

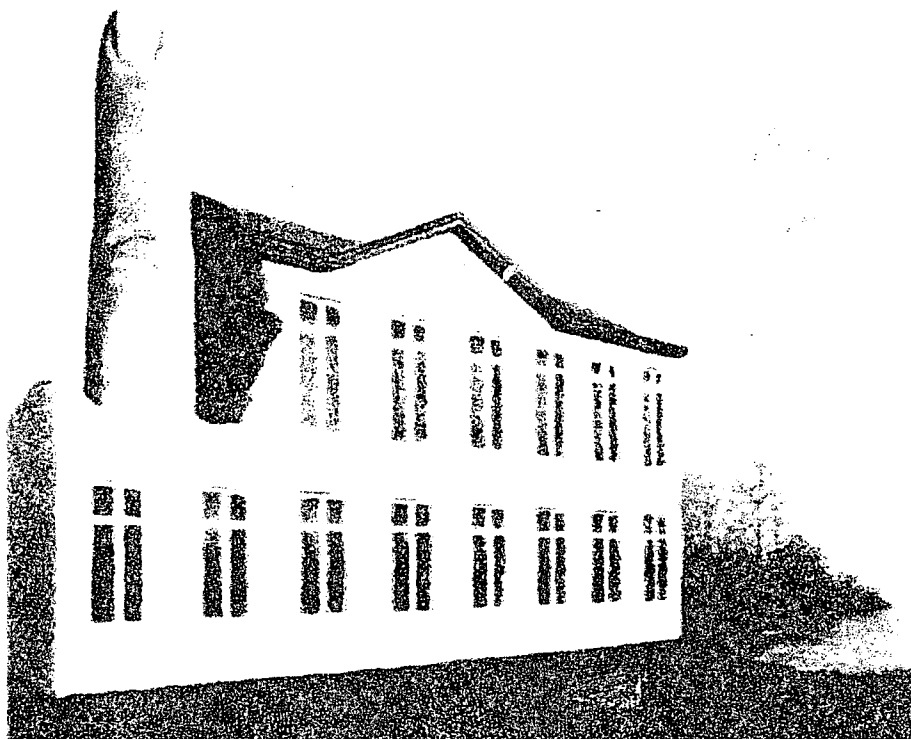
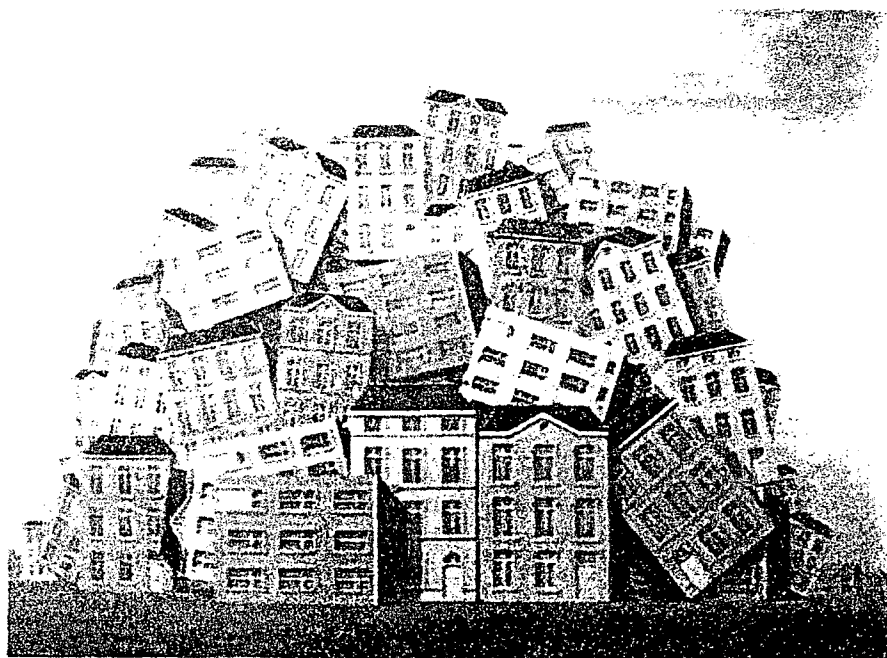
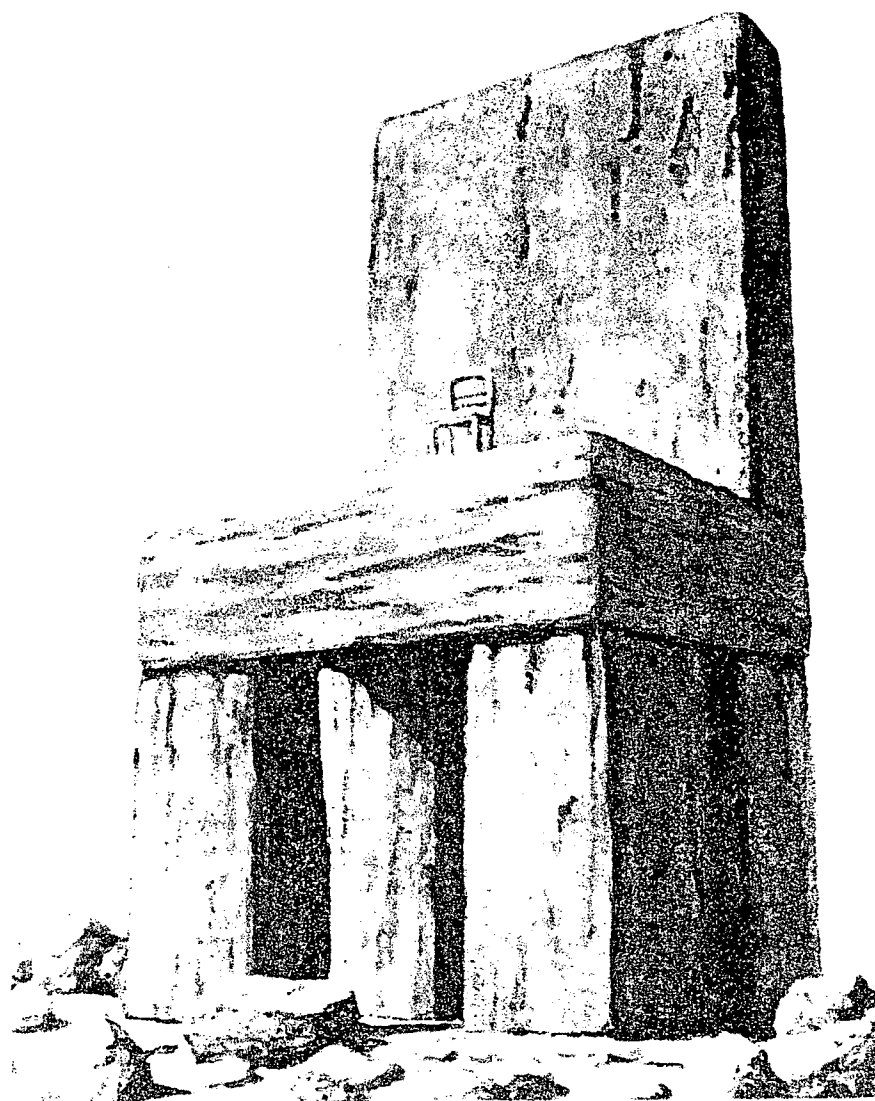


ILUSTRAÇÃO 34



La poitrine (O peito) 1961
 óleo sobre tela 90 x 116 cm



La machine des siècles (4. partie des sculptures) 1981
quartz 11 x 15 cm

visitando-os para *tomar um tódi* (*Le poison* à página 34), ou ainda ajudando-os a encobrir a falta de vidros nas janelas (*La lunette d'pproche* à página 35). (Ilustrações 25, 37, 38)

É a partir do Capítulo IX que a aventura verdadeiramente começa, pois tem início a caça ao tesouro. Nan pega uma carona no trenó do Papai Noel até a entrada da Floresta do Contrário que ele deveria atravessar para encontrar-se com o agente secreto Mil-e-Um. Nan percebe que as árvores da Floresta do Contrário possuem tijolos por dentro (*Le seuil de la forêt* à página 44) e algumas até casas inteiras (*La voix du sang* à página 46), quando um beija-flor se aproxima e conta a história da floresta para Nan. (Ilustrações 39 e 40)

Todas as florestas existem antes dos homens.

Elas estão lá e então o homem chega, vai destruindo, derruba as árvores, começa a construir prédios, tudo com muito tijolo e concreto. E poluição também.

Mas nesta floresta aconteceu o contrário. O que havia antes era uma cidade dos homens, dessas bem poluídas, feia, suja, meio neurótica.

*Então as árvores foram chegando, ocupando novamente o espaço, conseguiram expulsar toda aquela sujeira e se instalaram no lugar.*⁴⁴

Ao encontrar-se com Mil-e-Um, o agente secreto com a cabeça no braço (*Les bijoux indiscrets* à página 47) e com uma tatuagem no lugar do rosto (detalhe de *La grande nouvelle* à página 48), Nan e o agente seguiram para a pensão da Conceição. Quando estavam jantando, Nan percebeu um olho no bife, descobrindo assim o espião enviado pelo Papa-Figo (*Le portrait* à página 51). (Ilustrações 41, 42 e 43)

Mil-e-Um está encarregado de conduzir Nan até o Pajé Monã através do Murená que é o local mais antigo do mundo. Neste capítulo, Ricardo da Cunha Lima expõe seu conceito de criação do mundo, seu processo de cosmogonia quando, ao explicar como podia ser noite e dia ao mesmo tempo em Murená (*L'empire des lumières* à página 56), cria uma tocante justificativa para o fato: pássaros, unindo suas forças, levantaram o céu tão alto que a luz pôde passar; a noite, por sua vez, saiu de um buraco cavado por um dos habitantes do Murená. (Ilustração 44)

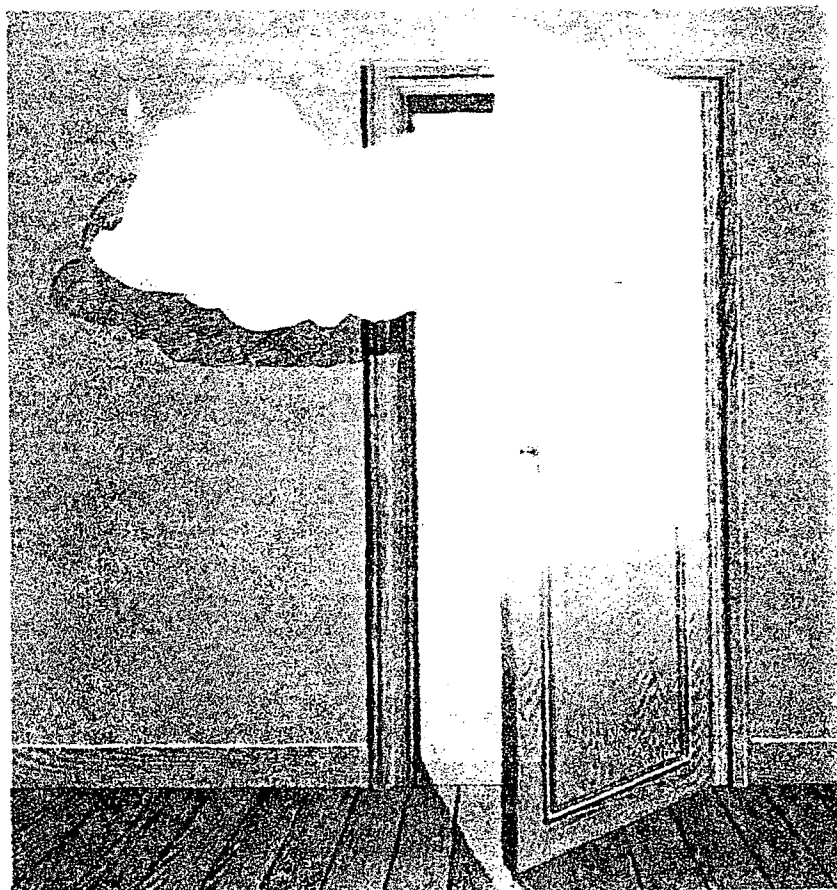
Desta forma, até hoje, o céu é claro, continua no Dia, e toda a parte de baixo, onde fica a cidade, é escura, pois a Noite veio de baixo, saindo do buraco.

*Eis a razão de ser dia e noite ao mesmo tempo no Murená, onde ambos convivem lado a lado.*⁴⁵

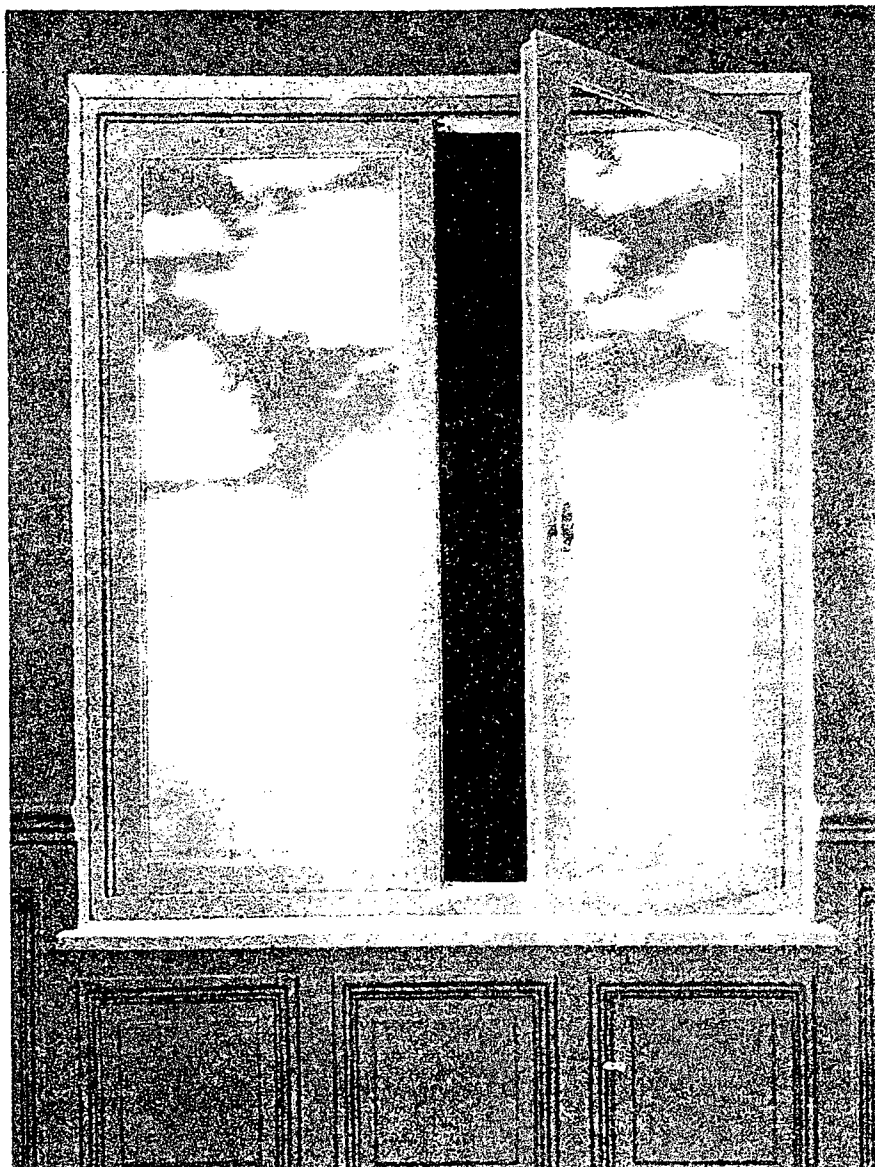
Nesta aventura de conhecimento do mundo e de si mesmo vivenciado pelo protagonista, Nan depara-se com o velho Pajé Monã que fora feiticeiro da tribo dos

⁴⁴ Idem, p. 45.

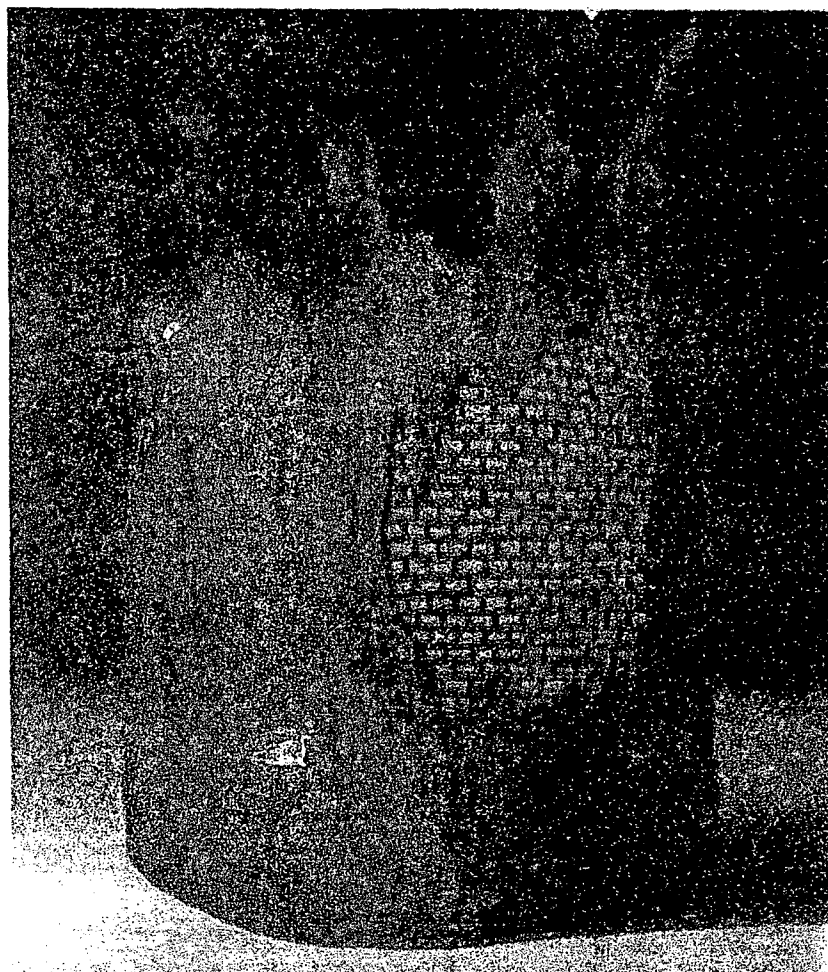
⁴⁵ Idem, p. 55.



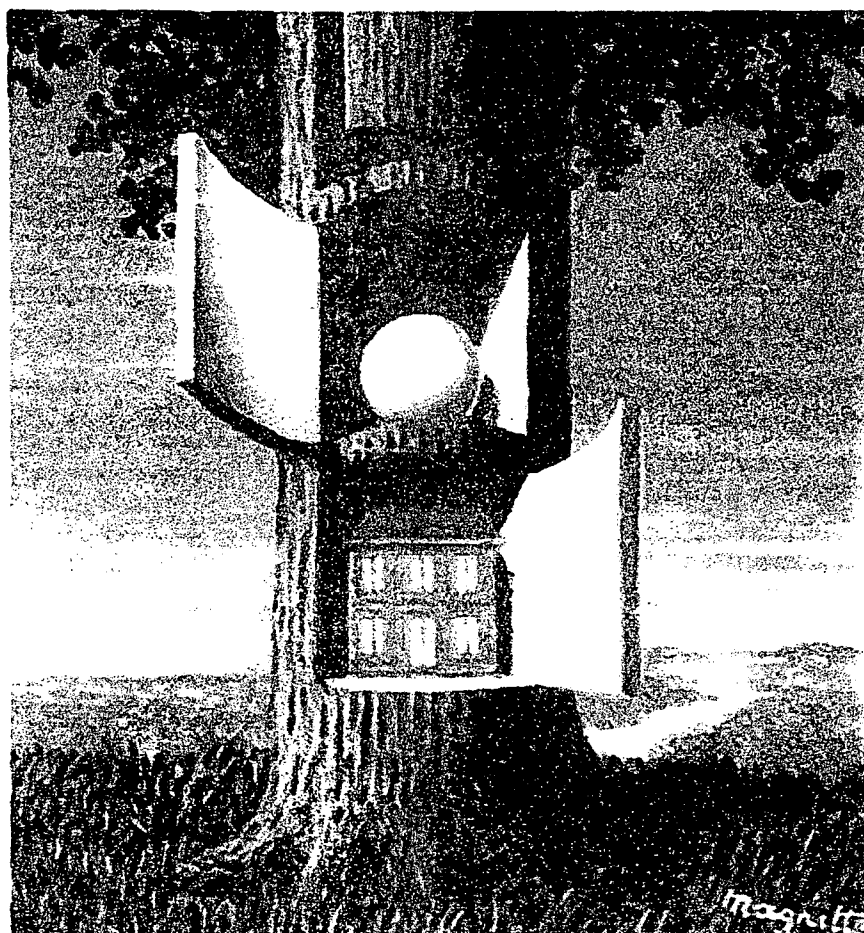
La maison (Lyonnais) - 1934
dessin: 35 x 40 cm



La lunette d'approche (A luneta) 1960.
óleo sobre tela - 175 x 115 cm



Le soir de la forêt (O som da floresta 192)
 óleo sobre tela 74 x 54 cm



La voix du sang (A voz do sangue), 1948.
guache, 17 x 14 cm.



Les bijoux indiscrets (As jóias indiscretas) 1963
óleo sobre tela 65 x 50 cm

• O artista francês Jean-François Millet (1827-1890) é conhecido por suas obras que retratam a vida cotidiana e a natureza. A obra "Les bijoux indiscrets" (1963) é uma pintura a óleo sobre tela, com dimensões de 65 x 50 cm.



Détail de *La grande œuvre* (2 grande nuit), 1957
Guedes de Almeida, 1957

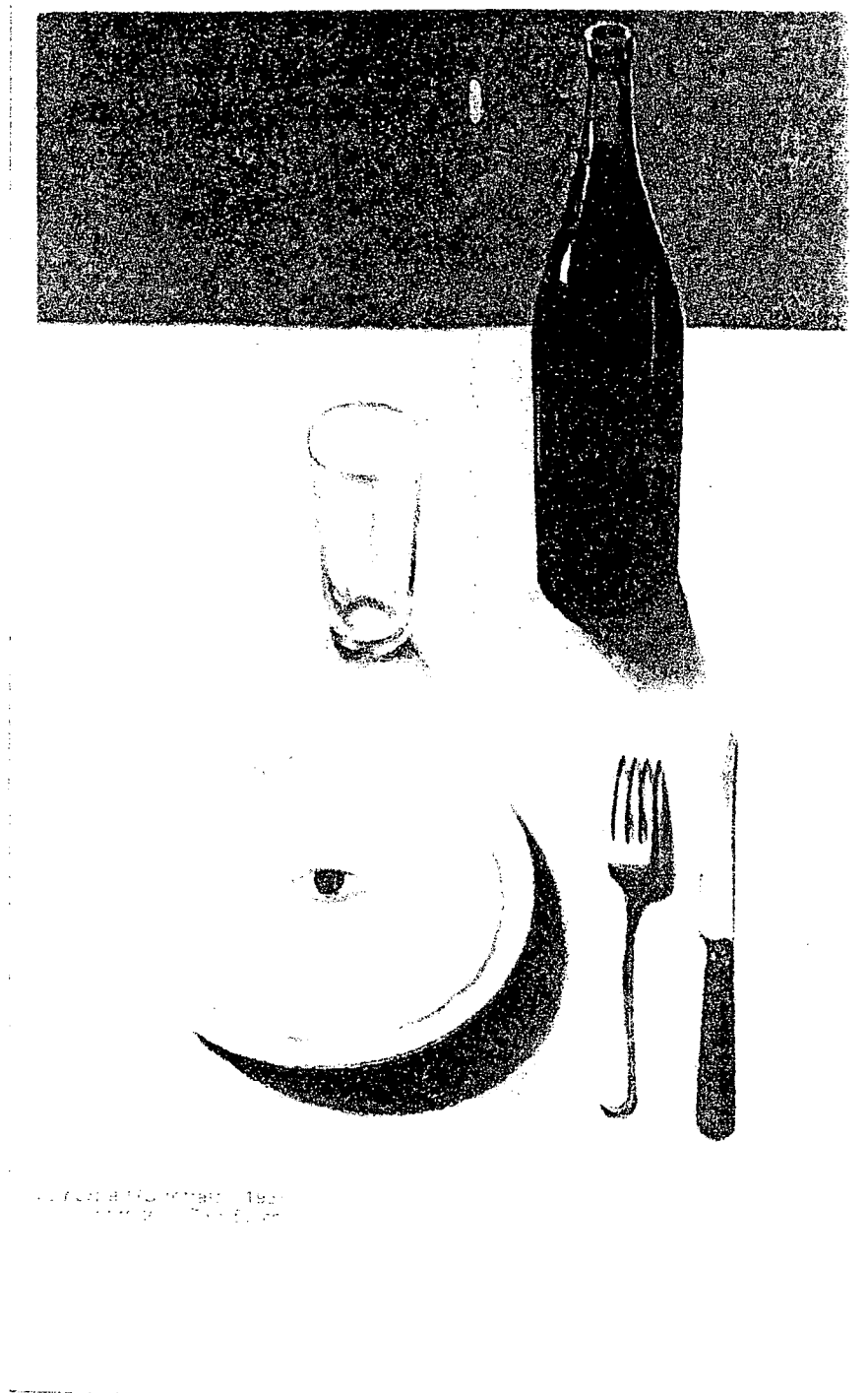


ILUSTRAÇÃO 43



Frente das luzes (Frente das luzes) 1957
 óleo sobre tela - 136 x 114 cm

tupinambás. O pajé, no entanto, possui no lugar do coração duas pombas⁴⁶ iguais em tudo exceto no caráter (*Le thérapeute* à página 59). Uma é boa e jamais mente; a outra é má e nunca diz a verdade. Não havia, porém, como diferenciá-las e seriam elas a dizer a Nan qual caminho seguir para encontrar o castelo de Papa-Figo. Ambas dizem-lhe a mesma coisa sobre os perigos que enfrentaria, com apenas uma diferença, uma disse-lhe para ir pela estrada Dali e outra, pela estrada De Lá. Nan estava em uma encruzilhada e resolveu o problema no par ou ímpar consigo mesmo. (Ilustração 45)

Nan seguiu pela estrada Dali através do Bosque _____, onde é atacado pelas aves enfeitiçadas que, durante o dia são folhas de árvores e à noite voltam à forma original, atacando os que por lá passam. Ao final da estrada, Nan já avistava o castelo do gigante, porém, ainda havia mais um obstáculo. É neste ponto que o narrador pára a história e propõe ao leitor um outro capítulo, intitulado *Capítulo em branco*, no qual o leitor poderia criar as aventuras de Nan se ele houvesse seguido pela estrada De Lá.

Antes de passar a falar do Guardiã, eu resolvi deixar este capítulo em branco, pra você imaginar e escrever o que aconteceria se o Nan fosse pela estrada DE LÁ..

[...] Você pode imaginar se a outra estrada era mais perigosa ou não... Faça o que você quiser! Ou, se quiser, não faça nada!

Este espaço é seu! ⁴⁷

Importa salientar, no entanto, que esta interatividade proposta entre texto e leitor será abordada com maior ênfase no decorrer da dissertação. Neste momento, necessário se faz mostrar a trajetória do protagonista.

O último obstáculo de Nan para atingir o castelo era o Guardiã, um pássaro de pedra camuflado na montanha e que ataca quem por lá passar (*Le domaine d'Arnheim* à página 69). A solução é mágica, Nan se transforma em formiga e passa pelo Guardiã, conseguindo, assim, chegar ao castelo do gigante que, por sua vez, cansou de comer figos e mudou seu nome para Papa-Sorvete-de-Flocos. (Ilustração 46)

É interessante notar como Ricardo da Cunha Lima utiliza-se de lendas e mitos antigos para dar solução aos problemas que se afiguram no texto. Seres selvagens que se tornam bichos de estimação como na história de Ândroclo e o leão; seres alados como mensageiros dos deuses a traçar o destino dos homens; animais e humanos capazes de se metamorfosearem em animais, pássaros, flores e árvores para obterem algo ou para escaparem de algum perigo. ⁴⁸

⁴⁶ GILBERT, John. *Mitos e lendas da Roma antiga*. São Paulo: Melhoramentos e Universidade de São Paulo, 1978. p. 138: "Augúrios e presságios, muitos deles relacionados com o movimento e o comportamento de animais e pássaros, eram investigados com sumo cuidado pelos romanos antes de se aventurarem a empresas importantes, mormente quando se dispunham a combater."

⁴⁷ LIMA, Ricardo da Cunha. *Em busca do tesouro de Magritte*. p. 67.

⁴⁸ GILBERT, op. cit. p. 138 – 140, 152 – 153.



ILUSTRAÇÃO 45

O Guardiã



Le domaine d'Archeur (O domínio de Archeur) - 1967
O domínio de Archeur - 1967

Seguindo o mapa dado pelos anjos do interior do castelo, Nan consegue chegar à sala onde se encontra o tesouro – um colar de brilhantes que possuía vida (detalhe de *Schéhérazade* à página 72). Nan pega o colar e, desobedecendo a uma ordem dos anjos, a de não se deter em nenhuma outra sala do castelo, ele observa por uma fresta uma princesa nua cuja sombra na parede é de um pássaro, o uirapuru (*Le principe d'incertitude* à página 73). Em função da grande tristeza que havia tomado conta da princesa, tudo a sua volta estava sem cor, inclusive ela. Nan a leva consigo e ambos fogem através de uma passagem secreta que os deixa à beira de um lago onde a princesa conta sua história ao mesmo tempo que recupera a cor (*L'univers mental* à página 75). (Ilustrações 47, 48 e 49)

Nan descobre que a princesa Tude não era prisioneira do gigante, ele apenas a esqueceu no quarto quando brincavam. Nan descobre também que o colar, ou melhor, a *colarina* pertencia ao gigante e não aos anjos e que eles haviam usado o Nan para roubar o tesouro que pertencia ao Papa-Sorvete-de-Flocos. Se os anjos houvessem contado a verdade, Nan jamais participaria de um ato daqueles. Ele decide deixar o colar no meio do caminho para que anjos e gigante lutassem pelo tesouro.

Nan e Tude partem, deixando a colarina. No entanto, Nan decide voltar ao lago e recupera a colarina, dando-a como presente à princesa Tude juntamente com os poemas que ele havia escrito para ela.

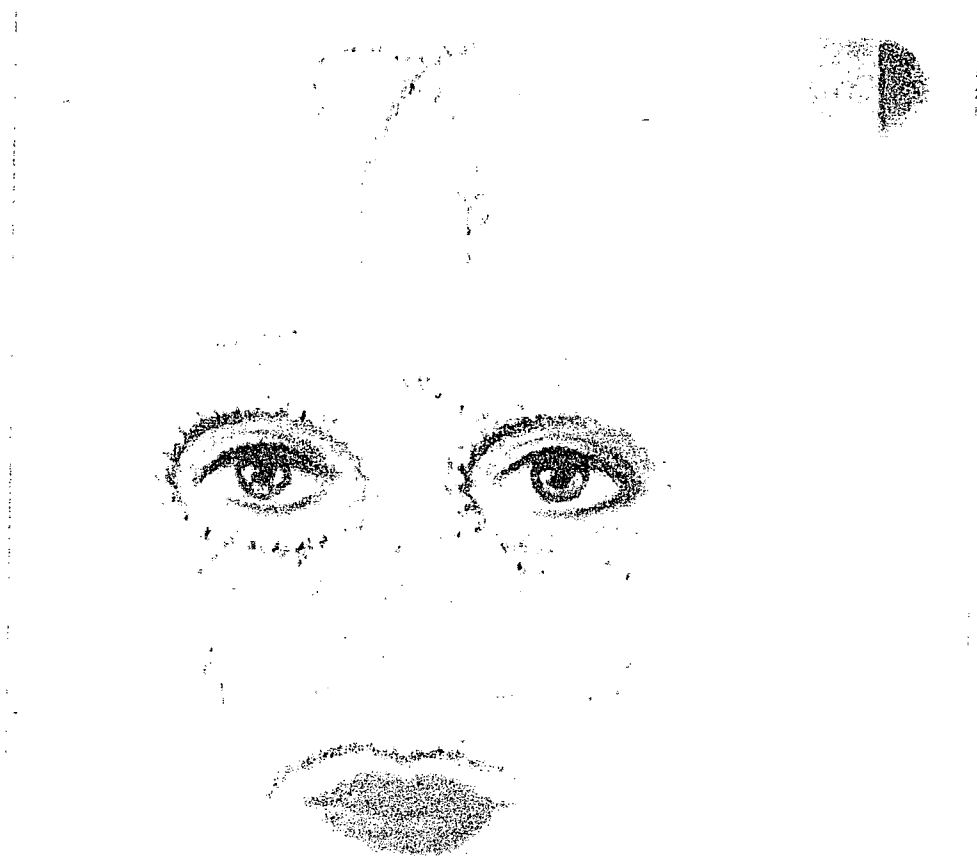
O narrador retoma sua conversa com o leitor no último capítulo intitulado *Advertência final* no qual propõe uma nova caça ao tesouro:

*Se você está tentando descobrir qual o tesouro que iria achar colocando as figuras na ordem certa, você já descobriu.
O Magritte achava que toda história é o maior tesouro do mundo... depois dos quadros, naturalmente.
E este tesouro é o melhor que há, porque você pode conseguir vários: você pode montar os quadros na sequência que quiser, de maneiras diversas, e conseguir várias histórias criadas por você mesmo.* ⁴⁹

Ao se pensar no uso dos quadros de René Magritte juntamente com a narrativa de Ricardo da Cunha Lima para a constituição de um terceiro texto, tem-se a impressão de que se está diante de um quadro dentro de outro quadro, ou ainda de um livro dentro de outro livro, ou melhor ainda de um quadro dentro de um livro, pois todo o texto de *Em busca do tesouro de Magritte* dá a sensação de estar emoldurado.

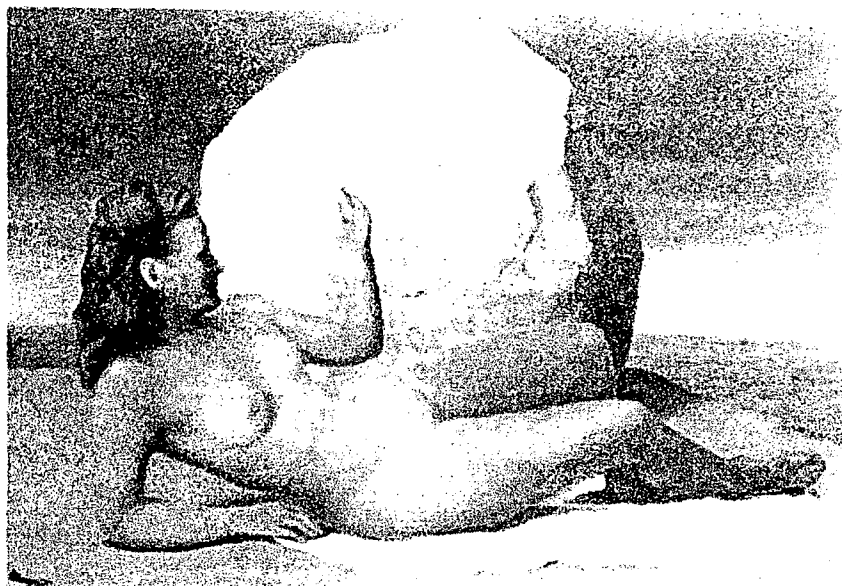
A moldura surge ao se abrir o livro, levando o leitor a perceber a existência de um outro livro que contém texto e imagem ou a presença de uma tela que apresenta imagem e texto. Esta linguagem metanarrativa apresenta-se desde a *Advertência inicial* quando o narrador diz que os quadros escondem um tesouro e que para encontrá-lo será necessário decifrar a charada apontada por eles.

⁴⁹ LIMA, *Em busca do tesouro de Magritte*. p. 84.



Detalhe de Schénergazade (Shergazade), 1941.
Óleo sobre tela, 60 x 40 cm.





L'univers mental (O universo mental), 1947
Óleo sobre tela, 50 x 71 cm

*O que o Magritte fez foi uma charada: ele espalhou os quadros em desordem, e a pessoa deve colocá-los na sequência correta. Se alguém conseguir, OBA!, vai encontrar um tesouro incrível.*⁵⁰

É claramente perceptível que a todo momento o leitor é instigado a notar que está diante de uma obra que propõe a ele um jogo, cabendo-lhe, portanto, aceitar ou não. Ao leitor não cabe a passividade, pois ele não é um mero espectador a passear por uma galeria, observando os quadros expostos, mas é convidado a construir com tais quadros uma história a tal ponto que, diante da tela/página em branco, o narrador diretamente o convida a elaborar parte da narrativa.

Constantemente, o processo de criação do texto escrito é amparado pelo texto imagético. Nesta relação entre texto e quadros, percebe-se que uma perfeita simbiose é estabelecida, pois enquanto o texto escrito configura-se através do mágico, a imagem apresenta-se como portadora de uma outra visão de realidade que surge aos olhos do leitor por intermédio da estética surrealista.

O primeiro quadro a ser usado é o da capa – *La réponse imprévue* – que introduz a ideia da partida para uma aventura. Apresenta uma porta recortada como se alguém houvesse passado através dela, sugerindo a aventura e a participação em um mundo, embora desconhecido, já parcialmente vislumbrado pela abertura mostrada. (Ilustração 1)

A ilustração seguinte, *Le château des Pyrénées*, surge quando o narrador anuncia a morada dos anjos para justificar o fato deles habitarem um castelo nas alturas. A figura ocupa toda a página e apresenta um rochedo pairando sobre o mar, trabalhando as nuances entre o azul e o cinza. (Ilustração 17)

Há ainda algumas reproduções que apresentam figuras cujas faces não podem ser vistas ou identificadas pelo espectador. São cinco ao longo do livro, mostrando quase sempre um mesmo homem, formalmente trajado (*L'homme au chapeau melon*, *Le principe du plaisir*, *Les objets familiers* – detalhe, *Le fils de l'homme*, *La grande nouvelle* – detalhe, na qual a face mostrada não é reconhecível). (Ilustrações 18, 19, 20 e 42)

Outras telas apresentam figuras com as costas voltadas para quem as observa. São quatro ao longo da narrativa que mais uma vez, escondem mais do que na verdade revelam, sugerem no lugar de dizerem (*La carte postale*, *La reproduction interdite*, *Le mal du pays* e *Le principe d'incertitude*). Todas apresentam o protagonista da história, exceto a última que traz a princesa Tude, como uma não identificação das personagens que, de uma forma ou de outra, representam o desenvolvimento da narrativa – Nan é quem parte para a aventura e Tude revela o segredo do gigante, isto é, que apesar de tudo que os anjos disseram, o gigante é alguém de bom coração. (Ilustrações 21, 16, 24 e 48)

Há também a presença de telas que apresentam seres metamorfoseados como o próprio Nan em *Le mal du pays* quando este ganha asas ou se transforma em formiga para

⁵⁰ Idem, p. 7.

fugir do perigo; ou o Pajé Monã com suas pombas em *Le thérapeute*; ou as aves transformadas em folhas que retornam a sua forma original quando a noite cai como em *Les grâces naturelles* e *L'île au trésor*; ou o gavião, ser alado transformado em rocha pura, representando o obstáculo final para se chegar ao castelo do gigante em *Le domaine d'Arnheim*; ou ainda a jóia em forma de face humana que paira no ar juntamente com as nuvens em *Schéhérazade* e, por fim, a imagem de Tude cujo reflexo em uma parede é de um pássaro em *Le prince d'incertitude*. (Ilustrações 24, 45, 31, 32, 46, 47 e 48)

Alguns pontos de reflexão surgem e a necessidade de os esclarecer se faz presente. O primeiro deles é o incômodo que, num certo sentido, parece atingir o leitor quando este se depara com o texto de Ricardo da Cunha Lima. Incômodo causado pela conjunção de uma linguagem que remete à oralidade e a imagens incomuns. Percebe-se que o autor lança mão da tentativa de tornar familiar aquilo que ao leitor parece estranho. A linguagem oral, como já citado, alude à linguagem juvenil – público alvo do texto. A personagem que protagoniza as aventuras é uma criança e, portanto, responde aos anseios do público jovem de se aventurar em um mundo repleto de elementos mágicos, mesmo que o faça apenas através das páginas de um livro. As peripécias vividas pelo protagonista são referenciadas por imagens extremamente sofisticadas e estranhas, fato que mais uma vez sugere a tentativa do autor em familiarizar aquilo que desponta como estranho.

Todos esses quadros de Magritte associados ao texto de Ricardo da Cunha Lima levam a um outro ponto de reflexão, o de se discutir sobre a reação do leitor ao se deparar com estes fatores inusitados, o de refletir sobre o efeito que tal relação tem sobre aquele que lê.

Entendendo o texto ficcional como um mediador entre o leitor e a realidade, necessário se faz não só perceber seus efeitos, mas também a relação entre ficção e realidade, ponto de partida da construção textual:

*É necessário, portanto, compreender a relação entre ficção e realidade não mais como relação entre seres, mas sim em termos da comunicação. Assim, desfaz-se a oposição entre ficção e realidade: em vez de ser o pólo oposto à realidade, a ficção nos comunica algo sobre ela. Se a velha oposição entre ficção e realidade perde seu valor, desaparece também a dificuldade que consistia em procurar uma referência que englobasse os opostos, da qual se deduziram os diferentes predicados. Como estrutura comunicativa, a ficção conecta à realidade um sujeito que, por meio da ficção, se relaciona a uma realidade. É significativo que quando se buscava comparar a ficção em seu contraste com a realidade, o sujeito quase não tivesse importância. Se a ficção não é realidade não é porque careça de atributos reais, mas sim porque é capaz de organizar a realidade de tal modo que esta se torna comunicável; por isso, a ficção não se confunde com aquilo que ela organiza.*⁵¹

⁵¹ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura – Uma teoria do efeito estético*. vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 102.

Se o texto ficcional, então, nos dizeres de Iser é o responsável pela organização da realidade e por ligá-la a um sujeito, qual o impacto dessa nova realidade sobre o sujeito? É o próprio Iser quem traz a resposta ao afirmar que: “[...]o não-idêntico é a condição para o efeito que se realiza no leitor como a constituição do sentido do texto.”⁵² A constituição do sentido do texto, portanto, ainda que realizada sob condições estranhas, fará aflorar aquilo que o consciente do leitor ainda desconhece. Tal fato torna-se possível através da interação entre leitor e texto:

*Pois a obra é mais do que o texto, é só na concretização que ela se realiza. A concretização por sua vez não é livre das disposições do leitor, mesmo se tais disposições só se atualizam com as condições do texto. A obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor. [...]O texto, portanto, se realiza só através da constituição de uma consciência receptora. Desse modo, é só na leitura que a obra enquanto processo adquire seu caráter próprio.*⁵³

O significado do texto, seu sentido, no entanto, é singular, pois depende de cada sujeito. Tomando-se o livro *Em busca do tesouro de Magritte*, ocorre que há pelo menos três marcas autorais diferentes: a do pintor belga René Magritte e seu modo todo particular de ler o mundo; a do autor do livro, Ricardo da Cunha Lima, e sua forma de perceber o mundo e as telas de Magritte; a do leitor que, como os outros dois, responde a uma pulsão:

*A diferença estimula a reação, pela qual o recalcado retorna e se transforma em uma figura para a própria consciência. Se por isso algo se torna consciente, isso só é possível no caso em que o texto não é pensado como repertório já programado de disposições de seu receptor.*⁵⁴

Em nenhum momento, no entanto, esta nova organização da realidade pelo ficcional é questionada seja pelo narrador seja pelo leitor, fazendo com que o não-idêntico passe a ser plenamente aceito, concretizando a pulsão ativa tanto no texto quanto no processo de apreensão por parte do leitor.

Essa ausência de questionamento está em consonância com a presença do maravilhoso. Nele, o texto de Ricardo da Cunha Lima no qual o protagonista – uma criança – empreende uma viagem iniciatória, vencendo os perigos, muitos deles probatórios, que surgem nesta sua trajetória através dos elementos e meios mágicos.

O maravilhoso, num certo sentido, é o elemento que soluciona todas as dificuldades e provas pelas quais o protagonista passa, sendo responsável também pela presença de seres e objetos fantásticos o que colocaria o texto, senão inserido, ao menos nas proximidades do conto de fadas.

⁵² Idem, p. 87.

⁵³ Idem, p. 50 – 51.

⁵⁴ Idem, p. 87.

Embora o texto não apresente as fadas propriamente ditas com suas varinhas de condão, abóboras e similares, a estrutura de tais contos é patente. Estão presentes o narrador que reporta um fato atemporal em um espaço também indeterminado do qual ele teve notícia e assim o reproduz, tendo por protagonista uma criança em uma aventura/viagem iniciatória, marcando sua passagem para a adolescência, ajudado por anjos que substituem as fadas e gigantes maus no lugar de bruxas e ogros. Surgem ainda o velho sábio na figura do Pajé Monã, bem como a floresta inundada de perigos a ser ultrapassada e vencida; punição e recompensa:

*A designação “conto de fadas” tem sido utilizada, lato sensu, para classificar histórias provenientes da oralidade, com ou sem a presença de fadas, que se passam em um tempo e espaço indeterminados e têm por núcleo as ações de um herói (ou heroína) que, por sua iniciativa ou designio do destino, empreende uma trajetória difícil, permeada de provas, cuja superação leva ao sucesso final. A presença do “maravilhoso” é característica fundamental dessas narrativas, uma vez que, na trajetória do herói, são os meios mágicos que lhe possibilitam ultrapassar as difíceis provas qualificadoras.*⁵⁵

Ricardo da Cunha Lima, no entanto, utiliza-se de todos esses elementos do conto de fadas e os subverte ao criar uma nova perspectiva, uma nova leitura destes contos, apoiando-se sobretudo na imagem, nas telas de René Magritte para compor esta nova forma de escritura.

O narrador apresenta aos leitores um fato do qual ele tomou conhecimento indiretamente, isto é, ele não presenciou tais fatos que lhe foram reportados por alguém, reproduzindo o *contar um caso* que faz parte das tradições orais de muitos povos e que passa de geração em geração:

*E o pior é que nem sei como aconteceu, não cheguei a ver.
Pra falar a verdade, quando comecei a escrever a história o assalto já
havia ocorrido. Por isso, tudo o que eu vou contar agora sobre ele foram
os anjos que me disseram.*⁵⁶

Diferentemente, no entanto, dos narradores convencionais dos contos de fadas, o narrador de *Em busca do tesouro de Magritte* estabelece um diálogo com o leitor, convidando-o a interagir com o próprio texto, instigando-o a criar juntamente com aquele que narra, tornando o leitor, ele também um outro narrador:

*Este é o Bosque... é o Bosque... é o Bosque... Puxa, achei o bosque tão
inacreditável que nem sei que nome dar, não tenho nenhuma idéia.*

⁵⁵ MELLO, Ana Maria Lisboa de. O enfrentamento do mal nos contos de fadas. In: *Literatura Infanto-Juvenil: Prosa e Poesia*. Goiânia: UFG, 1995. p. 11.

⁵⁶ LIMA, Ricardo da Cunha. *Em busca do tesouro de Magritte*. p. 15.

*Agora é com você, caro leitor.
 Você mesmo é quem deve escolher o nome pro bosque, aquele que você
 achar melhor.
 Toda vez que eu falar no bosque, eu deixo um espaço para você
 completar.*⁵⁷

As fadas, propriamente ditas, não aparecem no texto e sim são representadas pela figura dos anjos que são símbolo do Bem e da proteção. No entanto, Ricardo da Cunha Lima mais uma vez subverte este preceito angelical e transforma os anjos de seu texto em criaturas malévolas, pois são eles, na verdade, os ladrões da história:

*--- Mas meu dono sempre foi o gigante!
 --- Que nada! – falou o Nan. --- Seu dono é um bando de anjos.
 --- Nunca, meu dono é o Papa-Sorvete-de-Flocos! Você não percebe o golpe que os anjos aplicaram em você?
 --- Num entendi, não!
 --- Os anjos são bastante gananciosos, e queriam me tirar do gigante. Então eles chamaram você pra fazer todo o trabalho por eles. Mas como você não toparia se eles dissessem a verdade, eles trataram de inventar a história do roubo.
 --- 'Magine! Eu até vi os objetos que o Papa-Sorvete-de-Flocos esqueceu lá no castelo dos anjos!
 --- Claro que não! Foi tudo fabricado pelos próprios anjos, com a intenção de te enganar.
 --- Quer dizer que os anjos inventaram tudo?
 --- É isso aí!*⁵⁸

O gigante, por sua vez, está associado ao Mal, ao diabólico, substituindo no texto a bruxa, ou o ogro, ou a madrastra cruel. Ricardo da Cunha Lima, entretanto, subverte esta idéia, assim como a expectativa do leitor frente à imagem que um gigante configura. Papa-Sorvete-de-Flocos passa a ser apenas uma criança grande em demasia.

A imagem do mal nos contos de fadas frequentemente representada por seres grotescos e perigosos, do mesmo sexo do protagonista, tornam-se ameaça ao herói em sua trajetória:

A sabedoria dos contos de fadas está em tratar o mal como algo externo à pessoa, corporificado na narrativa pela presença de antagonistas que obstaculizam a trajetória do herói, dando-lhe a chance de optar por ele ou desviá-lo do seu caminho. Na verdade, podem-se identificar, grosso modo, três atitudes básicas do herói dos contos maravilhosos em relação ao confronto com o mal: a fuga temporária para armazenar forças e receber auxílio para combatê-lo; a submissão às forças do mal como caminho para alcançar a redenção, tomada aqui no sentido de superação de uma

⁵⁷ Idem, p. 63.

⁵⁸ Idem, p. 81.

*condição adversa (de maldição ou de enfeitiçamento); o enfrentamento e a vitória sobre o mal com coragem e sabedoria.*⁵⁹

A atitude de Nan frente ao mal e ao perigo é a de enfrentá-los, vencendo todos os obstáculos que se puseram em seu caminho, obtendo o colar e a princesa como prêmios finais. Rómpendo mais uma vez com o esperado, Ricardo da Cunha Lima coloca o protagonista como alguém capaz de ultrapassar a tênue linha entre o Bem e o Mal, pois Nan decide ficar com a jóia para dá-la de presente à princesa Tude como forma de demonstrar seu amor. Fica patente também a transposição que o autor faz entre os conceitos de Bem e Mal, pois o que é tido como bom acaba por revelar-se como mau – no caso dos anjos – e vice versa, como é o caso do gigante. Nan transita entre ambos sem que em algum momento haja um questionamento ou alguma conceituação moral sobre tal atitude. O texto em nenhum momento desponta como utilitário.⁶⁰

A jornada do protagonista, no entanto, é de aprendizado. Este, por outro lado, é construído pelo indivíduo e não dado por algum doador mágico. A presença do velho sábio dos contos de fada representado pelo Pajé Monã – ele mesmo um representante da dualidade, pois possui uma pomba que sempre diz a verdade e outra que mente – quebra mais uma vez com a expectativa do leitor, pois, muito embora o Pajé aponte a Nan por quais caminhos ele pode seguir, cabe a Nan a decisão, a escolha:

*Em muitas narrativas, a figura do sábio é a atualização do arquétipo do espírito e da significação oculta da vida, que representa o lado positivo do Eu, enquanto a sombra é o negativo.*⁶¹

Nan encontra o Pajé Monã após atravessar o Murená, *o local mais antigo do mundo*. Ricardo da Cunha Lima lança mão de lendas das tribos brasileiras do Xingu ao falar do Morená, região sagrada para os índios Kamaiurá, por exemplo, de cuja visão edênica o autor se apropria.⁶² Mais uma vez, bem e mal estão presentes.

O caminho escolhido leva a personagem a uma jornada através de um bosque. Trajeto este em que o protagonista segue sozinho, pois começa o processo de iniciação da personagem, cujos perigos probatórios deverá superar.

⁵⁹ MELLO, op. cit. p. 18.

⁶⁰ PERROTTI, op. cit. p. 83: “[...] o discurso utilitário marca um tipo de relação entre narrador e leitor: a relação de doutrinação, onde o primeiro oferece o mundo acabado ao segundo, que deverá incorporá-lo a seu universo.”

⁶¹ MELLO, op. cit. p. 17.

⁶² ANDRADE E SILVA, Waldemar de. *Lendas e mitos dos índios brasileiros*. São Paulo: FTD, 1997. p. 44.

*Além disso, as aves são agressivas e, quando voltam à fôrma original, atacam os viajantes, impedindo-os de chegar ao final. O pior é que o Nan não sabia nada disso, e caminhava bem devagar, tranqüilão, apreciando aquele bosque tão bonito, com formas tão surpreendentes. Conforme o sol ia se pondo, os primeiros pássaros já voltavam ao natural e saíam voando. O Nan viu a movimentação e percebeu que estava em perigo, acelerou o passo. Quanto mais aves se destransformavam, mais ele corria.*⁶³

Durante toda sua viagem iniciatória, o protagonista modifica-se, amadurece, adquire o conhecimento que leva a uma alteração de sua maneira de ser. A personagem surpreende aquele que lê quando, ao final de sua jornada, toma uma decisão movida pelo lado humano, dual, e não pelo lado arquetípico no qual o herói é bom e o vilão é mau. Entregar a jóia ao gigante representaria a heroicidade do protagonista; compactuar com os anjos, sua vilania; ficar com a jóia estabelece sua humanidade, sua dualidade:

*Embora o processo de individualização seja único, exclusivo de cada ser humano, existem fases típicas comuns a todos os indivíduos, que se expressam de forma simbólica nos contos de fadas, nas imagens oníricas e em muitas criações artísticas [...] A peregrinação solitária e árdua do herói dessas narrativas é a grande viagem metafórica do alcance do 'si mesmo' (selbst), embora, muitas vezes, o protagonista parta sem ter consciência da motivação profunda que o impele à viagem.*⁶⁴

Pode-se perceber, portanto, que a obra de Ricardo da Cunha Lima transcende o esperado, pois, muito embora tenha como ponto de partida os elementos constitutivos do conto de fadas, rompe com cada um deles à medida que o texto avança. Num certo sentido, pode-se dizer que o autor constrói um conto de fadas às avessas, indo além do parafrasear, pois desmonta os arquétipos estabelecidos pelos contos de fadas para depois remontá-los sob uma inovadora ótica. Assim, o texto subverte os padrões originais do conto de fadas, instaurando a polêmica, a contradição.

Estão presentes o herói, o vilão, as fadas – por assim dizer – a princesa aprisionada no castelo do vilão, o ajudante do herói, os perigos da floresta e o velho sábio. No entanto, o vilão revela-se bondoso, o herói é capaz de atos de vilania, a princesa não precisa ser salva, pois não é prisioneira de ninguém e aceita o presente que o herói lhe dá mesmo que este não pertença a ele e, por fim, as fadas não são tão bondosas quanto o esperado – apenas para citar alguns exemplos.

Além do diálogo entre texto escrito e imagem dentro da narrativa, pode-se perceber também a existência de um diálogo entre o verossímil e o inverossímil⁶⁵, apontando para

⁶³ LIMA, *Em busca do tesouro de Magritte*. p. 64.

⁶⁴ MELLO, *op. cit.* p. 23 – 24.

⁶⁵ A noção de verossimilhança é aqui apontada a partir das definições de Jakobson na obra *Do realismo artístico*. p. 120 – 123

uma integração entre eles no universo ficcional, sem que sejam questionados ou interrompidos, produzindo ainda no leitor uma aceitação dos fatos.

Neste universo, portanto, é plausível e possível um bife ter olhos assim como um menino possuir asas; uma ave transformar-se em rocha ou plantas é tão comum quanto um par de sapatos adquirir a forma dos pés de quem os possui. Fatos que podem gerar estranheza, mas não questionamento, pois acabam por criar coerência dentro da narrativa, tornando-se verossímeis:

*No texto de García Márquez não há explicação: os atores se encontram integrados num universo de ficção total onde o verossímil se assimila ao inverossímil numa completa coerência narrativa, criando o que se poderia chamar de uma verossimilhança interna.*⁶⁶

O narrador evita dar explicações verossímeis ou questionar os fatos narrados, causando no leitor, mais uma vez, a sensação de incômodo sem, no entanto, provocar a expectativa de explicações objetivas para os fatos apresentados:

Com todas essas mediações entre literatura e realidade e mais a consciência que temos hoje da impossibilidade da linguagem de falar diretamente o real (Freud e Lacan nos mostraram isso), estamos longe de exigir da arte e do artista o mesmo tipo de acordo que os antigos pretendiam fixar.

Temos de reconhecer que o real é mutável, historicamente relativo, inconscientemente resvaladiço, difícil de ser apreendido pelo discurso humano. Mas sempre desejado...

[...] A verossimilhança é, portanto, uma convenção artística relativa a um código estético de uma época. Sobretudo as épocas que mais a pregaram estiveram a léguas de distância daquilo que se pode considerar, de fato, vero – simil.

*É uma convenção que deixa explícito o desejo intenso de preencher um vazio: entre as coisas e as palavras.*⁶⁷

Ao preencher este vazio, Ricardo da Cunha Lima o faz através de um texto capaz de conjugar harmoniosamente uma escritura marcada pela presença do maravilhoso a uma imagem acentuadamente surreal, fantástica. Enquanto esta apresenta ao espectador um mundo passível de ser questionado em que predominam o onírico, o inconsciente, aquele mostra ao leitor um mundo no qual a ação de seres sobrenaturais jamais é questionada.

O texto escrito de *Em busca do tesouro de Magritte* prima pela ênfase ao maravilhoso com destaque ao que foi denominado anteriormente de conto de fadas às avessas. O texto imagético, por sua vez, recupera a visão surreal de René Magritte e a transmuta de forma a compor com o texto escrito uma outra maneira de expressar o universo narrativo.

⁶⁶ RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988. p. 13.

⁶⁷ Idem, p. 25 – 26.

A imagem, ao revelar o mundo do inconsciente e do onírico, propõe uma leitura diferenciada que requer do leitor/espectador plena aceitação do jogo de transgressões que vem proposto desde o início da narrativa:

*Um segundo nível de maravilhoso não tão radical permite que os seres humanos comuns convivam num cotidiano aparentemente verossímil com seres sobrenaturais, como fantasmas ou almas etc. Na medida em que esses seres não são questionados dentro do universo narrativo, também o leitor os aceita, porque aceita a ficção e seus pressupostos.*⁶⁸

Se o leitor, no entanto, frente aos textos narrativo ou imagético, hesitar ou questionar aquilo que lê/vê, quebrará o contrato ficcional e o fantástico surgirá:

*É diferente quando a narrativa prepara o estranhamento e leva o leitor a não considerar normais os acontecimentos narrados. Por algum artifício [...] usado no discurso, geralmente recursos da enunciação, o leitor é levado a buscar o confronto entre duas ordens: a da razão e a da desrazão. Aqui estamos no universo do fantástico.*⁶⁹

Percebe-se no texto em análise, no entanto, que o uso conjugado de escrita e imagem, criando um terceiro tipo de texto, faz com essas distinções acabem diluídas, pois as pinturas de René Magritte isoladas do contexto de *Em busca do tesouro de Magritte* podem conduzir o espectador ao universo do fantástico. Quando irmanadas ao texto escrito, por outro lado, constroem uma narrativa cuja natureza se concretiza no maravilhoso, não no fantástico.

Assim, este olhar o mundo através da narrativa e das telas estaria situado no que Selma Calasans Rodrigues estabelece, a partir do *Primeiro Manifesto Surrealista* de André Breton, como o maravilhoso surrealista:

*Os meios de chegar ao maravilhoso como expressão artística seriam todas as formas de transgressão, de violação dos interditos: a loucura, o sonho, o amor, tudo que tem uma energia e que é tributário do desejo. [...] Ele almeja conseguir um estado que concilie o sonho e a realidade, 'uma espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer'. O maravilhoso na arte seria a expressão dessa surrealidade.*⁷⁰

A partir, portanto, destas classificações, percebe-se mais uma vez que o texto de Ricardo da Cunha Lima aponta para uma postura de ruptura ao deixar de ser, por exemplo, uma obra que se enquadra exclusivamente em uma única via. A renovação está presente

⁶⁸ Idem, p. 56.

⁶⁹ Idem, ibidem.

⁷⁰ Idem, p. 56 – 57.

não só neste não enquadramento como também no uso e na exploração das possibilidades das linguagens verbal e imagética, no diálogo constante do narrador com aquele que lê, na exigência da atenção do leitor/espectador perante o jogo proposto no contrato ficcional.

Há que se lembrar ainda que, ao falar de Surrealismo, o escritor francês Antonin Artaud o associa à revolução, deixando clara, portanto, a intenção inovadora e revolucionária do movimento artístico no qual René Magritte encontra sua melhor via de expressão.

O Surrealismo surge em um cenário em que impera o desejo de que a arte seja *“anarquia destruidora, explosiva desordem, injustiça, continua injúria para os princípios estabelecidos, fúria agressora contra qualquer tipo de sensatez consagrada.”*⁷¹ A tentativa de expressão emocional dos expressionistas, seguiram-se a presença visível e desmontável dos seres no cubismo, a afirmação dos futuristas de que uma máquina seria mais bela que qualquer obra de arte, o anarquismo e a destruição dos dadaístas.

Durante vários séculos, a arte deveria oscilar entre a sensatez e a sentimentalidade, entre o auto-controle e a comoção emocional, entre, enfim, o apolíneo e o dionisiaco. É com Goya em sua fase final, no entanto, que a expressão do mundo dos sonhos começa a tomar corpo:

*Muitos antes que Freud ou que outros cientistas e pensadores, Goya é o primeiro a penetrar totalmente no tenebroso antro do que existe. se move e agita na entranha mental da irracionalidade humana. É certo que o faz desde sua dramática e dramatizante velhice, desde a solidão de sua surdez. É certa sua concreta posição biográfica e nem tudo o que de irracional somos e temos – todos os sonhos, o amor, as fantasias, o jogo, as tristezas e alegrias... – é uma nauseabunda confusão. Mas a verdade é que Goya o vê, descobre e desentranha. De modo que o primeiro surrealista completo da contemporaneidade resulta ser com (sic) cem anos de antecipação.*⁷²

O Surrealismo, portanto, surge como consequência de uma série de fatores que agitavam o final do século XIX e o princípio do século XX tais como o Dadaísmo, as teorias psicanalíticas freudianas, bem como o afã revolucionário, tornando visível aquilo que estava oculto e era proibido, rompendo com a distinção entre o belo e o feio, o verdadeiro e o falso:

*O oculto e o proibido são duas incitações mais fortes sentidas pelo pintor surrealista: os sonhos, o subconsciente, as fantasias declaradas estúpidas e perniciosas, a imaginação insensata, as incoerências da dialética mental, as associações arbitrárias da psique, tudo (sic) o reprimido, o erotismo em sua mais crua e condenada realidade.*⁷³

⁷¹ HISTÓRIA geral da arte. Pintura . Madrid: Ediciones del Prado, s.d. v. 6. p. 30.

⁷² Idem. ibidem.

⁷³ Idem, p. 32.

Os elementos formais, exteriores, objetivos e racionais organizados passam a ser colocados em dúvida e a não mais servirem como formas de expressão. O absurdo e o paradoxal, assim como a escrita automática, o caos, o inconsciente e o sonho assumem a base do Surrealismo:

*[...] O surrealismo, que, como André Breton naia, começou por gravitar exclusivamente em torno do problema da linguagem, isto é, da expressão poética, e que, como diríamos com Pauhan, procurou fazer-se compreender sem os meios de compreensão, evoluiu numa arte que fez do paradoxo de tudo o que é forma e do que há de absurdo em toda a existência humana a base do seu ponto de vista. [...] O surrealismo que acrescenta ao método do dadaísmo o 'método automático de escrever', já exprime, por esse meio, a crença de que um novo conhecimento, uma nova verdade e uma nova arte surgirão do caos, do inconsciente e do irracional, de sonhos e das incontroladas regiões do espírito.*⁷⁴

O onírico é presença marcante no Surrealismo. Há que se ressaltar, no entanto, que onírico na corrente surrealista não quer dizer necessariamente o sonho que se teve dormindo. A proposta, num certo sentido, apresenta-se como possibilidade de criação de um novo mundo visível que pode ser contemplado pelos escuros ou claros espaços da mente. Freud passa, portanto, a ter um papel fundamental na corrente surrealista uma vez que esta propõe a eliminação da racionalidade, da lógica, das idéias pré-concebidas, de qualquer tipo de preconceito, possibilitando o uso do que está no subconsciente através do automatismo psíquico:

*O sonho passa a ser o paradigma da representação total do mundo, em que realidade e irreabilidade, lógica e fantasia, a banalidade e a sublimação da existência formam uma unidade indissolúvel e inexplicável.*⁷⁵

O Surrealismo apresenta na pintura ainda duas maneiras sobrepostas. Uma aproxima-se da abstração e é denominada manchista. A outra procura disfarçar as pinceladas, polindo tudo, com predomínio do desenho delicado, modelado, nítido e das cores simples como o azul, o vermelho e o verde:

Deste primeiro estilo de execução exemplificamos pintores como André Masson, o tão uniforme Max Ernst ou ainda o mais rico e certamente assombroso, Paul Klee. O segundo procedimento, com muitos mais cultivadores; assim como no estilo tão conhecido de Dali, Magritte ou Yves Tanguy. A maneira não 'purista', mais propicia para o tão árduo automatismo psíquico puro. Árduo para todos e mais ainda para os desenhistas, porque o ato de pintar – seus mecanismos mentais, o ofício

⁷⁴ HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972. p. 1124 – 1125.

⁷⁵ Idem, p. 1126.

*real da pintura, os hábitos intelectuais em relação à realidade artística... – possui força suficiente para, imediatamente ou pouco a pouco, desvirtuar ou desvanecer – ou ao contrário... – as visões extraídas da mente que sonha ou não se reprime, ou se auto-analisa durante a vigília, completamente acordado.*⁷⁶

Magritte, que se une a Max Ernst, de Chirico, Miró e Picasso a partir de 1926, passa a integrar o grupo dos surrealistas tido como purista ou desenhístico. Dono de um traço aparentemente simplista, transporta o espectador de suas telas a uma inesperada imersão no universo do onírico:

*[...] longe o azul do céu, mas ao alcance de nossa alma e mãos: tudo tranqüilo; as nuvens brancas; os plácidos campos verdes; os intermináveis e pavimentados espaços aladamente transitáveis. E para cúmulo, continuamente bela, apreensivelmente tátil a feminilidade como carne e ideal efígie ao mesmo tempo. [...] Junto aos sonhos – a sempre terna, aterrorizada ou ilusionada infância de todos –, o Surrealismo quis que a infância fosse fonte de sua criação, como a psicanálise (sic) de Freud desejou alcançar a sua própria lactância.[...] Em Magritte, uma criança a ponto de deixar de sê-lo; a um passo do grave transe da adolescência e portanto, bisbilhoteiro; um rapaz sonhador, idealizador e outro um pouco fetichista.*⁷⁷

Percebe-se, pois que a escolha de René Magritte por parte de Ricardo da Cunha Lima para ser o outro olhar dentro da narrativa encontra a razão de ser no fato de ambos os autores executarem suas respectivas criações a partir do traço simples quase infantil.

Esta aparente simplicidade no traço assim como a possibilidade de levar o espectador a uma imersão no mundo onírico são claramente perceptíveis na escritura de Ricardo da Cunha Lima. Seu texto, portanto, estabelece com o texto imagético de Magritte um diálogo a partir da ótica do desenhístico, pois ambos dão vazão ao onírico, ao oculto no subconsciente, revelados através da imagem e da tessitura narrativa.

Percebe-se, portanto, que o projeto de Ricardo da Cunha Lima realiza-se a partir do perfeito enquadramento do texto narrativo com o texto imagético de Magritte desde a escolha da personagem principal – uma criança, até o desenrolar das peripécias dessa personagem ao longo da narrativa. Peripécias estas envoltas por um halo de magia, sonho e fantasia capazes de despertar no leitor / espectador a mesma sensação que se pode ter ao observar as telas do pintor belga em que as cores e os traços encarregam-se de trazer o mágico, o onírico e a fantasia para o texto imagético.

Tome-se como exemplo a tela *Le temps menaçant* à página 33, assim como o texto que lá se encontra. O quadro apresenta o branco e variações de tons de azul que dividem-no em dois planos: o céu marcado pelo azul claro e pelo branco e o mar acentuado pelo azul

⁷⁶ HISTÓRIA, p. 36.

⁷⁷ Idem, p. 38 – 39.

escuro com rochas de um azul acinzentado. Três figuras brancas criadas pelas nuvens, em tamanho desproporcional em relação ao todo, ocupam o centro da tela: um dorso feminino, uma tuba e uma cadeira. São imagens constituídas de cores simples e o traçado é delicado e nítido.

O texto narrativo acompanha a simplicidade do imagético, criando uma situação na qual as nuvens que aparecem na tela tornam-se personagens também do texto escrito, com direito inclusive a características psicológicas, instaurando a fantasia, o sonho:

*As nuvens são as maiores amigas dos anjos; eles vivem brincando juntos. As nuvens, então, são sapecas, demais de levadas! Eta meninas custosas, cheias de arimanhas! Uma das brincadeiras que elas mais gostam de fazer – garanto que você já viu! – é tomar formas no céu, fingir-se de um tantão de coisas, os desenhos mais engraçados que existem. Olha só que formação mais esquisita que elas fizeram certa vez, pra divertir os anjos.*⁷⁸

Ao contrário de outros textos, que apresentam a imagem como simples ilustração do escrito, tornando-as passíveis, portanto de uma classificação e limitando-as a uma visão mais acadêmica, o livro de Ricardo da Cunha Lima busca a união perfeita entre duas formas completamente diferentes de olhar o mundo, apontando para uma terceira via de expressão que leva em conta o estético:

*As mudanças na ilustração – na literatura infantil particularmente – vão mais devagar: o estilo dominante remonta à estética do século XIX anterior ao impressionismo, com apropriações da linguagem da publicidade e das histórias em quadrinhos. É um estilo figurativo, com predominância dos elementos descritivos e narrativos...*⁷⁹

Pode-se perceber, portanto, que no livro *Em busca do tesouro de Magritte*, assim como em *O xis da questão* e *De cabeça pra baixo*, Ricardo da Cunha Lima procura fazer da imagem um elemento constitutivo da narrativa e não um mero adorno ao texto escrito, inovando mais uma vez dentro do cenário da mesmice da literatura destinada aos jovens.

Ao abdicar, portanto, de uma narrativa utilitária e ao optar por um texto no qual afloram o inconsciente e o onírico, Ricardo da Cunha Lima insere-se em um contexto literário que supera uma parte da produção da literatura infantil e juvenil. Coloca-se, pois dentro de um panorama muito maior, o dos textos literários de boa qualidade. Especialmente porque estão presentes em seus vários livros o que Milan Kundera qualifica como arte moderna.

⁷⁸ LIMA, Ricardo da Cunha. *Em busca do tesouro de Magritte*. p. 33.

⁷⁹ CAMARGO, Luís. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: Lê, 1998. p. 41.

*A narração onírica: digamos antes: a imaginação que liberada do controle da razão, do cuidado com a verossimilhança, entra nas paisagens inacessíveis à reflexão racional. O sonho é apenas o modelo dessa espécie de imaginação que eu considero como a maior conquista da arte moderna.*⁸⁰

Pode-se perceber esta incursão pelo inovador desde o primeiro livro do autor, *Lambe o dedo e vira a página*, no qual a personagem, por exemplo, adianta o seu relógio para poder crescer mais rápido, fazendo com que esta personagem viva em uma espécie de mundo paralelo ao das demais pessoas, pois seu tempo é sempre outro, mais à frente do restante do mundo. Tal fato introduz o leitor no universo do inusitado, do fantástico, do inverossímil. A ilustração, como já citado anteriormente, não chega a compor um todo narrativo independente do texto escrito. Este, por outro lado, ao tornar-se imagem, como exemplificam as páginas 32 e 33, ganha uma força de leitura que a ilustração em si não possui, a de contar a história através das palavras e da imagem que tais vocábulos podem assumir.

Essa busca pelo dizer, não só por meio da expressão verbal, é facilmente perceptível também em *De cabeça pra baixo* no qual as ilustrações remetem aos poemas que as acompanham. Outro elemento diferenciador é a moldura que envolve os poemas e as ilustrações, sinalizando ao leitor que há um quadro dentro de outro ou um livro dentro de outro livro. Tal técnica também está presente no livro *Em busca do tesouro de Magritte*. Em ambos, o leitor / espectador é colocado frente a duas narrativas simultaneamente, principalmente no segundo.

Os textos de Ricardo da Cunha Lima apontam, num certo sentido, para o que Linda Hutcheon chama de *problematização da representação narrativa*,⁸¹ pois seus livros apresentam uma forma de narrar que não costuma figurar no usual. Esta busca pelo diferencial no contar surgiu em *Lambe o dedo e vira a página*, firmou-se na obra *Em busca do tesouro de Magritte*, tateou outras direções em *O xis da questão* e parece retomar *Em busca do tesouro de Magritte* em *De cabeça pra baixo*:

*[...] a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade, e tanto a elaboração como sua necessidade são o que se enfatiza no romance pós-modernista.*⁸²

Uma vez que a postura pós-moderna admite a elaboração de uma mesma realidade através de mais de uma forma de discurso, incluindo-se o literário, Ricardo da Cunha Lima apresenta a união de pelo menos dois desses discursos possíveis – textual e imagético – como uma das possibilidades de elaboração da realidade. Reside aí mais uma vez sua

⁸⁰ KUNDERA, Milan. *A arte do romance: (ensaio)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 75.

⁸¹ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 64.

⁸² Idem, *ibidem*.

inovação ao propor, como muitos outros autores, um texto para jovens em que a preocupação com o estético seja patente, chocando-se com a visão que ainda predomina dentro da literatura destinada às crianças e aos jovens: a de que esta deve ter um caráter pedagógico e utilitário.

Ao se deparar com estes discursos possíveis, pareceria em um primeiro momento que o mais acertado seria a escolha de um deles para ser o fio condutor da narrativa. No entanto, Ricardo da Cunha Lima ordena a tessitura narrativa de *Em busca do tesouro de Magritte* com o uso da comunhão desses diferentes discursos, criando um terceiro capaz de realizar seu texto por completo.

Pensando a obra deste autor, fica patente nela a preocupação com o estabelecimento de uma linguagem própria que configure o discurso na sua totalidade. Quatro são as obras em que tal preocupação acentua-se mais, a saber *Lambe o dedo e vira a página* – início de suas experiências com o imagético –, *O xis da questão* – com a criação de duas formas narrativas diferentes e simultâneas tanto para o escrito quanto para o imagético –, *Em busca do tesouro de Magritte* – realização perfeita da união de texto escrito e imagem – e *De cabeça pra baixo* – retomada do processo utilizado em *Magritte*.

Esta preocupação com a definição de uma linguagem própria corresponde ao que Lyotard denomina *vanguarda* quando se refere aos discursos que versam sobre a linguagem.⁸³ Tal fato implica dizer que desde o início do texto, o narrador propõe um jogo com o leitor e o faz através do uso de diferentes formas de linguagem, ou seja, não apenas o texto escrito faz parte do jogo como também o texto imagético. Ambos exigem, portanto, do leitor / espectador / brincante⁸⁴ a aceitação das regras do jogo:

*Três observações precisam ser feitas a respeito dos jogos de linguagem. A primeira é que suas regras não possuem sua legitimação nelas mesmas, mas constituem objeto de um contrato explícito ou não entre os jogadores (o que não quer dizer todavia que estes as inventem). A segunda é que na ausência de regras não existe jogo, que uma modificação, por mínima que seja, de uma regra, modifica a natureza do jogo, e que um "lance" ou um enunciado que não satisfaça as regras, não pertence ao jogo definido por elas. A terceira observação acaba de ser inferida: todo enunciado deve ser considerado como um "lance" feito num jogo. [...] Pode-se realizar um lance pelo prazer de inventá-lo: não é este o caso do trabalho de estímulo da língua provocado pela fala popular ou pela literatura? A invenção contínua de construções novas, de palavras e de sentidos que, no nível da palavra, é o que faz evoluir a língua, proporciona grandes alegrias.*⁸⁵

A este inventar contínuo proposto por Lyotard, Ricardo da Cunha Lima acrescenta a criação do contar por intermédio de duas linguagens completamente diferenciadas, por

⁸³ LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. 3.

⁸⁴ O termo jogador, em português, parece não trazer consigo a idéia de lúdico melhor reproduzida na palavra brincante que corresponderia mais apropriadamente ao jogo proposto pelo narrador no texto.

⁸⁵ LYOTARD, op. cit. p. 17.

formas narrativas tão divergentes que acabam trazendo ao texto uma pluralidade que, ao mesmo tempo que inova, estimula o leitor a penetrar mais e mais no jogo proposto:

*Em segundo lugar, a forma narrativa, diferentemente das formas desenvolvidas dos discursos de saber, admite nela mesma uma pluralidade de jogos de linguagem...*⁸⁶

Jogar, portanto, pelas regras do contrato ficcional é o que o narrador propõe constantemente a seus leitores seja quando estes começam um passeio pelo *Zoolouco* juntamente com *João-Gabriel-Cara-de-Pastel* e com a *Cleide-Cara-de-Bandaí*⁸⁷ ou quando partem com Nan em busca de um grande tesouro.⁸⁸

Ao elaborar o livro, portanto, a partir da formação de um texto híbrido – combinação dos textos verbal e imagético –, Ricardo da Cunha Lima aponta para uma narrativa cuja noção de representação indica dois caminhos: um predominantemente conceitual vinculado ao texto escrito e outro, por sua vez, conceitual e visual ligado ao texto imagético:

*Imagem e texto têm a mesma importância. A imagem é, nesse caso, integrada ao texto. A relação texto-imagem se encontra aqui entre redundância e informatividade.*⁸⁹

A ilustração em seu texto, portanto, não está sendo usada apenas como elemento decorativo do texto escrito, não se apresenta como mera coadjuvante. Ao contrário, desempenha papel fundamental na narrativa, pois, como já foi assinalado anteriormente, a troca na ordem de apresentação das reproduções, inverteria toda a história contada. Isto implica dizer, portanto, que a noção de representação acaba por combinar os dois caminhos possíveis em uma terceira via, explorando o lúdico presente nessa combinação.

Neste entrelaçamento de texto e imagem, reside o leitor / espectador / brincante a preencher os espaços que a narrativa lhe indica – nomear o bosque, escrever um capítulo que está em branco, dispor os quadros em outra ordem e contar uma outra história:

E, contudo, em cada caso é o leitor que lê o sentido; é o leitor que confere ao objeto, lugar ou acontecimento uma certa legibilidade possível, ou que a reconhece neles; é o leitor que deve atribuir significado a um sistema de signos e depois decifrá-lo. Todos lemos a nós e ao mundo à nossa volta para vislumbrar o que somos e onde estamos. Lemos para compreender,

⁸⁶ Idem, p. 38.

⁸⁷ LIMA, *O livro com um parafuso a menos*.

⁸⁸ LIMA, *Em busca do tesouro de Magritte*.

⁸⁹ SANTAELLA & NÖTH. op. cit. p. 54.

ou para começar a compreender. Não podemos deixar de ler. Ler, quase como respirar, é nossa função essencial. ⁹⁰

Uma vez aceitas as regras, tem início o jogo. O texto e o narrador sinalizam a todo instante ao leitor que este está diante de um texto / jogo diferente, pois as ilustrações não se apresentam apenas como penduricalhos do texto escrito, mas estão elas também a propor parte do jogo que se inicia. Aliás, é a partir da idéia da ordem dos quadros para que se encontre o tesouro que o narrador anuncia o início da história:

*Se alguém conseguir, OBA!, vai encontrar um tesouro incrível.
Que tal, vamos tentar?
Os quadros estão nas próximas páginas...* ⁹¹

Tornar-se perceptível, num certo sentido, que se está diante de uma obra que inova ao buscar uma via de expressão que foge aos padrões estabelecidos no que se entende por textos destinados aos jovens, frente à qual não se pode permanecer impassível. Inova ao ecoar a chamada grande literatura e o que de mais atual ela vem produzindo, como as obras que têm dado ênfase ao constante diálogo entre narrador, texto e leitor. Inova mais ainda ao apontar um outro diálogo, o da arte literária com as demais formas de expressão artística.

Neste novo diálogo, totalizado no livro *Em busca do tesouro de Magritte*, despontado em *O xis da questão* e retomado em *De cabeça pra baixo*, Ricardo da Cunha Lima intenta fazer da imagem, como citado anteriormente, não objeto de decoração do texto escrito mas sim um elemento constitutivo da narrativa. Tal intento é o traço mais inovador do autor no cenário da mesmice que abarca a literatura destinada aos jovens.

⁹⁰ MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 19 – 20.

⁹¹ LIMA, Ricardo da Cunha. *Em busca do tesouro de Magritte*. p. 7.

3 O TESOURO DE MACRITTE

O projeto literário de Ricardo da Cunha Lima é claramente perceptível desde o primeiro livro, *Lambe o dedo e vira a página*, no qual o autor inicia seus experimentos principalmente na construção do narrador. Este, em primeira pessoa – é o narrador testemunha –,⁹² conta as aventuras do menino Ubaldino, U para os amigos, apelido cuja invenção pertence a seu cão Bubalino:

*Olhei para cima do muro e vi um garoto sapeca deleitando a vida, obedecendo, desobedecendo, desdesobedecendo, sempre com seu jeito maroto, infantil e alegre de fazer tudo, igualzinho feito como adulto gostaria de fazer mas não pode, porque tem que manter a compostura. Ele me percebeu e se apresentou:
--- Meu nome é Ubaldino.
Mas me explicou que todos só o chamavam de U, apelido inventado por seu cachorro.*⁹³

Aventura na pré-história é seu único livro com narrador exclusivamente em terceira pessoa – narrador onisciente neutro – e conta as aventuras de Max e seus amigos viajantes do tempo e sua luta contra os robôs do futuro rebelados contra a humanidade:

*Max também está cercado, ainda desacordado por causa do impacto. Ele havia conseguido escapar da era dos dinossauros na moto temporal, fabricada por seu amigo Lucas. Mas a energia utilizada na moto, graças ao combustível fornecido por Bounty Killer, provocou uma aceleração energética fortíssima, imprimindo à moto uma supervelocidade. Por isso, quando Max, percorrendo milhões de anos, chegou no tempo dos homens das cavernas, acabou fazendo uma aterrissagem forçada, perdendo totalmente o controle.*⁹⁴

Em *O xis da questão*, há dois narradores diferentes, um para cada uma das duas narrativas concomitantes que compõem o livro. A primeira narrativa, a história do vestibulando, é contada em primeira pessoa – narrador protagonista:

*Outro segredo que eu descobri.
Às vezes o candidato fica chateado porque lê na resposta no jornal e acha que errou, pois respondeu diferente.*⁹⁵

⁹² Adota-se aqui a classificação de narrador apontada por Norman Friedman.

⁹³ LIMA, *Lambe o dedo e vira a página: para ler as histórias de um garoto traquinas chamado U*, p. 6.

⁹⁴ LIMA, *Aventura na Pré-História*, p. 11.

⁹⁵ LIMA, *O xis da questão*, p. 78.

A narrativa de mistério que pertence ao mesmo livro, no entanto, é narrada em terceira pessoa – narrador onisciente neutro – e, como citado anteriormente, traz personagens famosas de romances das literaturas brasileira e portuguesa, bem como do cinema, convivendo em um mesmo espaço – tempo de uma mesma narrativa ficcional:

*o tempo estava deslumbrante, muito ensolarado.
Lorena arrastou Remo para a piscina. Usava um maiô inteiro e divertia-se dentro d'água.
Olimpico e Paulo apareceram logo depois, mas ficaram na borda, escarranchados nas espreguiçadeiras, conversando com Remo.*⁹⁶

Em busca do tesouro de Magritte, contudo, vem a ser o livro no qual a marca inovadora do autor mais se acentua. O narrador em primeira pessoa – narrador testemunha – convida o leitor a seguir com ele as aventuras do menino Nan que partiu em busca de um tesouro que pertencia aos anjos e que fora roubado por um gigante:

*Os anjos foram até minha casa, pediram ajuda pra mim: mas eu falei que só escrevia histórias, que era um escritor e não um caçador de tesouros, que, por mais interessante que fosse, não dava para aceitar.
E pra você, leitor, os anjos chegaram a pedir? Pediram ou não pediram?*

*Os anjos pensaram, pensaram, pensaram, decidiram por um garoto.
Mas quem?*

*Podia ter sido qualquer pessoa, mas eles acabaram escolhendo o Fernando, ou melhor, o Nan.*⁹⁷

O tom assumido pelo narrador remete diretamente às narrativas populares, pois a história narrada passa-se em um tempo indeterminado e foi contada ao narrador por alguém que a conhece ou que a vivenciou sem que ele mesmo tenha sido testemunha do fato:

*Mas dos tantos assaltos que estão ocorrendo por aí nem os anjos escaparam: roubaram um tesouro deles.
É o pior é que eu nem sei como aconteceu, não cheguei a ver.
Pra falar a verdade, quando comecei a escrever a história o assalto já havia ocorrido. Por isso, tudo o que eu vou contar agora sobre ele foram os anjos que me disseram.*⁹⁸

⁹⁶ Idem, p. 110.

⁹⁷ LIMA. *Em busca do tesouro de Magritte*. p. 17 – 18.

⁹⁸ Idem, p. 15.

Nota-se que, a partir do momento em que o narrador assume a postura de quem conhece a narrativa, mas não vivenciou o narrado, ele iguala-se ao leitor como construtor de um saber que somente se realizará por completo quando a narrativa estiver encerrada:

*[...] o narrador não pretende manifestar sua competência em contar a história, mas apenas pelo fato de dela ter sido ouvinte. O narratário atual, ouvindo-o, eleva-se potencialmente à mesma autoridade.
[...] os "postos" narrativos (remetente, destinatário, herói) são de tal modo distribuídos, que o direito de ocupar um deles, o de remetente, fundamenta-se sobre o duplo fato de ter ocupado o outro, o do destinatário, e de ter sido, pelo nome que se tem, já contado por um relato, quer dizer, colocado em posição de referente diegético de outras ocorrências narrativas.*⁹⁹

Narrador e leitor, portanto, unem-se no desenvolvimento da narrativa ao ponto de o narrador propor ao leitor que crie parte dela. É o que ocorre, por exemplo, no *Capítulo em branco* no qual o leitor é convidado a escrever o que teria acontecido com a personagem se ele houvesse seguido por um outro caminho, por uma outra estrada. O livro aponta, num certo sentido, uma proposta de texto interativo, aproveitando certas atividades de produção textual existentes nas escolas:

*Antes de passar a falar do Guardiã, eu resolvi deixar este capítulo em branco, pra você imaginar e escrever o que aconteceria se o Nan fosse pela estrada DE LÁ.*¹⁰⁰

Ao incitar o leitor a narrar em parceria com o narrador, percebe-se que a voz do narrador não é a única possibilidade existente para contar a história. Acentua-se mais uma vez a pluralidade do discurso de Ricardo da Cunha Lima ao apresentar um texto com diversificados pontos de vista narrativos. Há o olhar do pintor René Magritte, conforme referido no capítulo anterior, há o narrador propriamente dito, assim como há o leitor a construir e a reconstruir as possíveis narrativas, além do olhar do próprio autor:

*O acontecimento na vida do texto, seu ser autêntico, sempre sucede nas fronteiras de duas consciências, de dois sujeitos.
O estenograma do pensamento humano é sempre o estenograma de um diálogo de tipo especial: a complexa interdependência que se estabelece entre o texto (objeto de análise e reflexão) e o contexto que o elabora e o envolve (contexto interrogativo, contestatório, etc.) através do qual se realiza o pensamento do sujeito que pratica o ato de cognição e de juízo. Há encontro de dois textos, do que está concluído e do que está sendo elaborado em reação ao primeiro. Há, portanto, encontro de dois sujeitos, de dois autores.*¹⁰¹

⁹⁹ LYOTARD. op. cit. p. 39.

¹⁰⁰ LIMA, Ricardo da Cunha. *Em busca do tesouro de Magritte*. p. 67.

¹⁰¹ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 333.

Percebe-se, pois que a inovação de *Em busca do tesouro de Magritte*, de Ricardo da Cunha Lima não se encontra apenas no fato de haver esta co-autoria com o leitor, como aponta Bakhtin, mas também na apropriação de uma outra linguagem artística como a pintura para viabilizar a narração tanto quanto a expressão verbal.

Cabe ao narrador igualmente a criação do vocábulo novo, bem como a quebra das normas de uso das palavras, ou seja, para o narrador não existem limites impostos pelas paginação e diagramação. A palavra não conhece as fronteiras marcadas pela folha / tela. Assim como uma rosa pode ser do tamanho de um quarto e ocupar toda uma tela (*Le tombeau des lutteurs* à página 25), a expressão verbal *Mas tão grande*, por exemplo, pode realmente agigantar-se e ultrapassar as barreiras da página.¹⁰² (Ilustrações 22 e 26)

Pertence ao narrador, inclusive, a postura lúdica, pois é ele quem está a propor continuamente ao leitor que participe do jogo – joga-se com as palavras, com as imagens, com as possibilidades de criação do texto, com as variedades e possibilidades de discurso, com a pluralidade de vozes do texto, com o diálogo com outros textos:

O Magritte achava que toda história é o maior tesouro do mundo... depois dos quadros, naturalmente.

E este tesouro é o melhor que há, porque você pode conseguir vários: você pode montar os quadros na sequência que quiser, de maneiras diversas, e conseguir várias histórias criadas por você mesmo.

Quer tesouro maior que este?

*GANANCIOSO!!*¹⁰³

Pode-se perceber ainda que, paralelamente à pluralidade de discursos, ocorre uma indefinição em relação ao tempo que, como citado anteriormente, remete a uma atemporalidade própria das narrativas orais e populares, embora haja na história uma sucessão de dia e noite.¹⁰⁴

A noção de tempo mítico aparece reforçada no capítulo XIV, *O Murená*,¹⁰⁵ no qual a idéia de criação do dia e da noite remete à mitologia indígena, adquirindo no texto uma conotação mais forte ainda, pois tornou-se o lugar onde dia e noite, luz e trevas convivem simultaneamente:

O Murená é o local mais antigo do mundo.

Lá, muito antigamente, o céu era bem baixo, quase dava para alcançar com as mãos. Por esta razão também, lá era um lugar escuro, meio abafado e sem muito espaço, onde a luz não entrava direito.

¹⁰² LIMA. *Em busca do tesouro de Magritte*. p. 37.

¹⁰³ *Idem*, p. 84.

¹⁰⁴ Refere-se aqui ao tempo ficcional, não ao tempo de escritura ou de leitura segundo Mendilow.

¹⁰⁵ Cf. citação 59 no 2º Capítulo.

Então, os passarinhos, querendo voar bem alto, totalmente livres, fizeram uma reunião e conseguiram levantar o céu, unindo suas forças.
subindo,

subindo,

Conforme o céu foi subindo, foi entrando mais luz, foi ficando cada vez mais claro.

Quando os passarinhos decidiram parar, porque o céu já estava lá no altão, sem ninguém poder alcançá-lo, então o Murená ficou bem claro, bastante iluminado.

[...] *Era necessário criar-se a Noite.*

Então, um dos habitantes do local foi informado de que cavando um buraco num ponto especial, a Noite sairia de dentro.

[...] *Mas ele não sabia quando parar. Por isso foi cavando, foi cavando, saiu tanta Noite, que ela ocupou a cidade inteira, e nem o Dia conseguiu tirá-la de lá.*

[...] *Eis a razão de ser dia e noite ao mesmo tempo no Murená, onde ambos convivem lado a lado.*¹⁰⁶

Esta visão de criação edênica é reforçada mais uma vez, pois, ao atravessar o Murená e chegar ao final de sua busca, Nan encontra-se com o Pajé Monã, velho sábio que lhe indicará qual caminho a seguir para poder completar sua jornada:

*Conforme Nan foi chegando perto do pajé, viu que ele era exatamente como o Mil-e-Um havia descrito: um índio bem velho, bastante inteligente, que já fora chefe dos feiticeiros da tribo dos tupinambás. Agora ele mora naquele lugar, onde pode ajudar as pessoas, pois tem resposta para tudo... Tudo o que ele sabe, é lógico!*¹⁰⁷

O espaço, em contrapartida, ganha um destaque todo especial na elaboração do tecido narrativo, pois ele surge como o responsável pelo aspecto não só mítico do texto, como também pela noção do mágico, remetendo *Em busca do tesouro de Magritte* uma vez mais aos contos de fada cuja história se desenvolve em castelos e em florestas e bosques encantados.

Num certo sentido, o espaço conjuga-se com o tempo, formando um binômio no qual o tempo pára e o espaço desenvolve-se ou, nos dizeres de Bachelard, *“Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço.”*¹⁰⁸

Ricardo da Cunha Lima, por seu turno, enfatiza o espaço além de simples retentor do tempo. Coloca-o como elemento de importância para o desenvolver da narrativa uma vez que tais espaços são lugares mágicos. O autor reforça uma vez mais o caráter onírico de sua narrativa.

¹⁰⁶ LIMA, Ricardo da Cunha. *Em busca do tesouro de Magritte*. p. 54 – 55.

¹⁰⁷ Idem, p. 58.

¹⁰⁸ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes. 1998. p. 28.

Castelos, florestas e bosques encantados, como já citado anteriormente, conduzem a personagem principal em sua busca pelo grande tesouro, o conhecimento de si mesma e do mundo.

Há no texto dois castelos: o dos anjos e o do gigante. Em uma primeira leitura, o castelo dos anjos é o símbolo do Bem, pois o espaço reflete a imagem que se tem de seu habitante. O castelo do gigante representa o Mal, uma vez que a personagem é a responsável pelo roubo do tesouro dos anjos e por aprisionar belas princesas em seu castelo. Enquanto que o castelo dos anjos paira sobre o mar, rodeado por nuvens que são suas amigas, que vêm visitá-los para tomar um *Tódi* ou para brincar, ou até mesmo para ajudá-los na conservação do castelo, a morada do gigante, possuidora de passagens secretas, encontra-se ao final de um bosque encantado, guardada por temíveis aves que se metamorfoseiam em plantas ou em rocha para proteger o castelo do ataque de possíveis invasores:

O mapa era perfeito, descrevendo exatamente como era o interior do castelo.

Finalmente, ele chegou ao corredor onde encontraria a sala do tesouro.

O mapa descrevia dois quartos: em um deles estava o tesouro, enquanto no outro estava indicado algum troço sem importância.

*[...] Ela conhecia uma passagem secreta no castelo, que não havia no mapa, e guiou o Nan para lá: empurrando um quadro, a parede se abriu como num passe de mágica, ou melhor, como num filme que eu vi.*¹⁰⁹

Ao construir dois espaços bem marcados pelos arquétipos de Bem e Mal, o narrador pouco a pouco desmonta esta noção à medida que a narrativa avança e se revela a inversão de papéis, ou seja, o Bem na verdade é o Mal e vice-versa:

Dai a colarina reclamou:

--- Mas meu dono sempre foi o gigante!

--- Que nada! --- falou o Nan. --- Seu dono é um bando de anjos.

*--- Nunca, meu dono é o Papa-Sorvete-de-Flocos! Você não percebe o golpe que os anjos aplicaram em você?*¹¹⁰

Dentro desta perspectiva, percebe-se que a construção e a desconstrução do espaço atendem ao projeto de Ricardo da Cunha Lima de elaboração do que foi denominado no capítulo anterior dessa dissertação de *conto de fada às avessas*.

Há ainda dois espaços importantes a serem analisados, a floresta e o bosque.

A floresta, cuja história é contada a Nan por um beija-flor, denomina-se Floresta do Contrário, pois lá as árvores engoliram a cidade, numa vingança da natureza contra a

¹⁰⁹ LIMA, *Em busca do tesouro de Magritte*. p. 71, 75.

¹¹⁰ *Idem*, p. 81.

poluição dos centros urbanos. Portanto, dentro das árvores desta floresta, encontram-se casas, prédios, enfim, tudo o que é de concreto e tijolo. A travessia da floresta, que simbolicamente representa o penetrar no inconsciente, no desconhecido, não oferece perigo à personagem que se encanta com a beleza do lugar. Atravessá-la, pois conduz a personagem a uma descoberta, à revelação. A importância do lugar, portanto, reside no que Nan encontrará ao finalizar seu trajeto.

Nan atravessa a Floresta do Contrário para encontrar sua primeira ajuda nesta busca, Mil-e-Um, o mais secreto dos agentes de Sua Majestade:

*A função dele era ajudar o Nan, e guiá-lo através do Murená, até encontrarem o sábio Pajé Monã.
Como já estava ficando tarde, pela hora do jantar, o Nan mais o Mil-e-Um foram até a Pensão da Conceição.* ¹¹¹

Outros espaços como a casa de Nan e a pensão da Conceição surgem como lugares que oscilam entre os espaços mágicos e os espaços convencionais, não sinalizando para grandes mudanças na narrativa.

O Murená, por sua vez, estabelece-se como o lugar onde espaço e tempo parecem congelados, pois luz e trevas convivem pacificamente, criando um ambiente onde é sempre dia e noite. O Murená surge, por conseguinte, como o verdadeiro espaço – tempo mítico. Nan, que é humano e, portanto, um ser temporal, não permanece no Murená. O narrador, num certo sentido, nega a Nan o caráter mítico, imortal:

O grande problema é que no Murená não se consegue perceber a passagem do tempo, pois lá o dia e a noite não se revezam, não havendo dias ou meses como aqui; nem os relógios funcionam! ¹¹²

A travessia do Murená não chega a oferecer riscos para a personagem, pois tanto o Murená quanto Nan são constituídos de matérias diferentes. O Murená é destinado aos seres mitológicos. Nan encontra ao final de sua jornada o Pajé Monã que apontará a estrada – estrada DE LÁ ou estrada DALI – pela qual ele deverá seguir para atingir o castelo do gigante.

No par ou ímpar consigo mesmo, Nan acaba por escolher a Estrada DALI¹¹³ que vai desembocar em um bosque diferente de tudo que a personagem já havia visto, pois todas as árvores deste bosque têm a forma de pássaros. O que Nan, no entanto, desconhece é que são aves reais, enfeitadas e que, durante a noite, voltam a sua forma original, atacando quem ousar atravessar o bosque.

¹¹¹ Idem, p. 49.

¹¹² Idem, p. 57.

¹¹³ O jogo com os nomes das estradas remete também ao nome do pintor Surrealista Salvador Dali.

*Além disso, as aves são agressivas e, quando voltam à forma original, atacam os viajantes, impedindo-os de chegar ao final. O pior é que o Nan não sabia nada disso, e caminhando bem devagar, tranqüilão, apreciando aquele bosque tão bonito, com formas tão surpreendentes.*¹¹⁴

Ao usar de sua astúcia, Nan consegue idibriar os pássaros utilizando-se de um expediente mágico, os seus sapatos que, de tão gastos, possuíam a forma dos pés de Nan. Os sapatos fogem para um lado e Nan para outro. Assim, a personagem chega ao final do bosque que, até então não havia sido nomeado pelo narrador, pois tal função fora deixada para o leitor. Ao fim do bosque, uma montanha; depois do bosque, o castelo do gigante:

*E anda-que-anda-que-anda, e anda-que-anda-que-anda, o Nan chegou num ponto de onde avistava o castelo do gigante. Mas, entre onde ele estava e o castelo, há uma montanha, com um guardião, que toma conta da estrada, só deixando passar quem tem permissão do Papa-Figo. Como se fosse o interfone do gigante.*¹¹⁵

Pensando a construção dos espaços Floresta, bosque e Murená, percebe-se que os três são igualmente elaborados a partir dos elementos mágicos e oníricos. Contudo, a Floresta do Contrário e, principalmente, o atemporal Murená são espaços que trazem conhecimento e revelação à personagem em oposição ao bosque que oferece perigo na forma de seus habitantes, seres agressivos e falsos, pois aparentam uma coisa – belas plantas em forma de aves – e são outra – aves metamorfoseadas em plantas, portanto, disfarçadas e que atacam os que por lá passam.

Pode-se perceber pelo exposto até agora que, durante todo o desenvolver da narrativa, Ricardo da Cunha Lima brinca com os conceitos estabelecidos a respeito da escritura e da elaboração dos contos de fada tradicionais. Permeando o texto com elementos mágicos e oníricos, ele elabora uma narrativa que, ao mesmo tempo que parafraseia a estrutura dos contos de fada, desmonta-a, subverte-a e a reconstrói sob uma nova ótica.

Destaca-se ainda mais uma vez que, em nenhum momento, esta reorganização da realidade pelo ficcional é questionada seja pelo narrador seja pelo leitor, pois aquilo que pertence ao que não é idêntico, passa a ser aceito tanto pelo subconsciente, como pelo onírico, pelo surreal, bem como pelo mágico e pelo maravilhoso.

É, pois nessa aceitação que se situa a construção das personagens de *Em busca do tesouro de Magritte*.

¹¹⁴ LIMA. *Em busca do tesouro de Magritte*. p. 64.

¹¹⁵ Idem. p. 66.

*A apresentação da personagem por um narrador que está fora da história é um recurso muito antigo e muito eficaz, dependendo da habilidade do escritor que o maneja. Num certo sentido, é um artifício primeiro, uma manifestação quase espontânea da tentativa de criar uma história que deve ganhar a credibilidade do leitor[...]No Antigo Testamento, assim como nas epopéias clássicas ou nos contos de fada, a personagem não é posta em cena por ela mesma, mas por suas aventuras, pelo relato de suas ações. E nem por isso deixa de ter consistência e ganhar credibilidade. O escritor habilidoso encontra formas de acoplar recursos à narrativa em terceira pessoa de modo a tornar suas criaturas verossímeis. O narrador épico, assim como o narrador do texto sagrado, recorre ao sonho ou à aparição maravilhosa como formas de dramatização que permitem representar a intensidade de um conflito interior, dimensão que em princípio estaria fora do alcance de uma externa, de um foco narrativo puramente exterior.*¹¹⁶

A apresentação de Nan, portanto, por um narrador exterior à história atende os requisitos da elaboração do tecido narrativo. Ao colocar a personagem em um ambiente predominantemente mágico, surreal, onírico, o narrador estabelece mais um passo da escritura do texto. Ao traçar a trajetória de Nan em sua viagem iniciatória na qual os perigos se sucedem, colocando a personagem à prova, o narrador utiliza-se mais uma vez dos recursos da construção do texto maravilhoso.

As personagens de *Em busca do tesouro de Magritte* podem, num certo sentido, serem vistas como elementos, como produtos da própria narrativa, por ela e nela construídas:

*[...] a personagem romanesca não é uma pessoa viva, de que ela é construída com palavras, de que ela é efetivamente um "ser de papel". Todavia, tal esquema explicativo apresenta-se como perigosamente redutor da substância psicológica, moral e sociológica das personagens de romance.*¹¹⁷

No quadro de personagens do livro, tem-se Nan como personagem principal, o protagonista da história, aquele que, pela necessidade de encontrar o tesouro, impulsiona a ação. Seu nome é Fernando e ele assim aparece nomeado apenas três vezes ao longo de toda a narrativa.¹¹⁸ No entanto, não é conhecido como Fê nem como Nando – apelidos usuais de Fernando – ele não é nem início nem fim. Aparece apenas como Nan. Ele, como seu nome, está no meio, no centro de toda a aventura, sem começo nem fim, uma vez que o apelido Nan pode ser lido de trás para frente também.

Não apenas o jogo com o palíndromo – leitura de uma palavra da direita para a esquerda é a mesma da esquerda para a direita – marca a personagem, como também a idéia

¹¹⁶ BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985. p. 55 – 56. (Série Princípios).

¹¹⁷ AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976. p. 267.

¹¹⁸ LIMA, *Em busca do tesouro de Magritte*. p. 18; 64 – 65.

de que Nan está em uma constante jornada. Ele não é nem a partida, o início nem a chegada, o fim. Nan é a travessia.

A caracterização da personagem principal dá-se por meio de elementos mágicos e oníricos, tais como os objetos que sempre aparecem à frente de Nan quando o pai tira seu retrato, assim como o fato de ele sempre aparecer como adulto nas fotos uma vez que a máquina fotográfica do pai é especial. Nan possui também a habilidade de transformar alimentos de acordo com sua fome – quanto maior a fome, maior o alimento fica. Os objetos que o cercam são mágicos como os sapatos que adquiriram a forma de seu pé e caminham sozinhos, ou a rosa que de tão bem cuidada, cresceu tanto que ficou do tamanho de seu quarto, ou ainda o espelho que reflete as costas das pessoas quando estas se olham no espelho:

*Parece magia, não é?
Pois a casa do Nan é mais estranha ainda, tudo parece meio do-outro-mundo; até o espelho é diferente.
Nos espelhos comuns, quando a gente se olha aparece o nosso rosto mesmo. Mas lá não, quando o Nan se olha no espelho aparecem suas costas.*¹¹⁹

Nem mesmo o bichinho de estimação da personagem é usual, pois Nan tem por companheiro um leão que, por sinal, fala. Aliás, há quatro animais falantes ao longo da narrativa, sendo que três deles são pássaros. Há o leão Banguela, o beija-flor que conta a história da Floresta do Contrário e as duas pombas do Pajé Monã, representantes do Bem e do Mal e que ensinam o caminho a ser seguido por Nan. Outra personagem que fala é o colar que acaba por assumir uma importância muito grande na narrativa, pois é quem conta a Nan a verdade sobre o gigante e os anjos.

O colar, num certo sentido, representa o objeto do desejo de Nan, pois ele é o tesouro que havia sido roubado e que Nan deve recuperar. É ele o motivo de toda a jornada da personagem:

*O Nan ficou de queixo caído. O tesouro era lindíssimo!
Sabe o que era? Um colar de brilhantes que possui vida!
É muito bonito! Principalmente seus olhos azuis!*¹²⁰

Nan possui ainda a capacidade de metamorfosear-se. Depois de haver sonhado que se transformara em formiga, Nan consegue realizar acordado tal transformação quando, ao fugir do Guardião, recorda-se das passagens do sonho e as concretiza. A metamorfose é um elemento recorrente na narrativa de *Em busca do tesouro de Magritte*, pois várias são as personagens que dela se utilizam. Além de Nan, há os pássaros do bosque que se

¹¹⁹ Idem, p. 24.

¹²⁰ Idem, p. 72.

transformam em plantas durante o dia, assim como há o pássaro que se transmuta em rocha para guardar a entrada do castelo do gigante. Há ainda os sapatos de Nan que adquirem a forma de seus pés e a princesa Tude cuja sombra se transforma em pássaro:

O Nan não acreditou no que viu: era uma garota superbela, um tesouro, a Princesa Tude.

*A Tude é muito bonita, tão doce, tão pura que sua sombra tem a forma do uirapuru, o pássaro mais alegre e que canta mais bonito, além de trazer sorte pras pessoas.*¹²¹

A auxiliar a personagem principal, aparecem as personagens secundárias, como o agente secreto Mil-e-Um e as nuvens. Estas são amigas dos anjos e estão sempre em seu castelo a ajudá-los ou a brincar com eles. Aquele, por seu turno, auxilia Nan em sua travessia do Murená, levando-o ao encontro do Pajé Monã. O agente Mil-e-Um é descrito de forma totalmente surreal, pois possui a cabeça no braço e uma tatuagem no lugar da cabeça:

Mil-e-Um tratou de tranquilizá-lo: ele não era nenhum bicho-de-sete-cabeças, apenas tinha a cabeça no braço.

*Quer dizer, o rosto do braço não é tatuado, é de verdade, e a cabeça que parece de verdade, a que fica em cima do pescoço, é só uma tatuagem.*¹²²

Até mesmo Papai Noel aparece na história para dar uma carona a Nan em seu trenó para que ele partisse do castelo dos anjos, que flutuava sobre o mar, e fosse até a entrada da Floresta do Contrário.

Em um primeiro momento, os anjos aparecem como as vítimas de um roubo e, portanto, seriam os que se beneficiariam com a recuperação do tesouro roubado. Num certo sentido, eles se apropriariam do objeto do desejo de Nan sem necessariamente ter que participar da busca pelo tesouro, pois tal missão caberia a Nan. O gigante, por outro lado, é, em um primeiro instante, o antagonista, pois cabe a ele possibilitar a existência do conflito uma vez que o roubo do tesouro lhe fora atribuído pelos anjos.

À medida que a narrativa avança, percebe-se que os papéis estão invertidos, pois, na verdade, são os anjos os verdadeiros antagonistas porque foram eles que haviam desejado roubar o tesouro que pertencia ao gigante. O colar, o tesouro em questão, é quem faz a revelação da verdade ao contar a Nan que pertencia ao gigante e era cobiçado pelo anjos que haviam se utilizado da ingenuidade de Nan para roubá-lo.

¹²¹ Idem, p. 74.

¹²² Idem, p. 48.

O Pajé Monã, velho e sábio feiticeiro dos tupinambás, representa, num certo aspecto, o doador mágico, aquele que dará a solução ao grande questionamento da personagem: qual o caminho a seguir? A personagem do pajé tem o poder de intervenção e solução, no entanto, no texto de Ricardo da Cunha Lima, a resposta não vem tão facilmente. No lugar do coração, o pajé possui duas pombas, uma boa e a outra má. Saber a qual delas ouvir representa para Nan um desafio tão grande quanto seu questionamento:

*São as pombas que falam por Monã, pois elas são seu coração. Assim, o Pajé Monã tem um lado bom e um lado ruim: mais ou menos como são as pessoas, que fazem coisas boas e também as más, pois ninguém é somente bom ou somente mau. O mais confuso em Pajé Monã é que não se pode saber qual a pomba que fala a verdade e qual a mentirosa, pois as duas são iguaizinhas: até hoje ninguém conseguiu perceber qual delas é boa e qual não.*¹²³

Tanto o Pajé Monã quanto o Sábio dos Sonhos parecem habitar a fronteira entre o real e o surreal, pois o Sábio ocupa os sonhos, contudo, responde às dúvidas do narrador. O Pajé, por sua vez, reside entre o Murenã e as estradas Dali e De Lá, ou seja, está entre o espaço – tempo indefinido e o onírico:

*Ao lado de tais tipos de personagens, cuja origem pode ser traçada mais ou menos na realidade, é preciso assinalar aquelas cujas raízes desaparecem de tal modo na personalidade fictícia resultante, que, ou não têm qualquer modelo consciente, ou os elementos eventualmente tomados à realidade não podem ser traçados pelo próprio autor. Em tais casos, as personagens obedecem a uma certa concepção de homem, a um intuito simbólico, a um impulso indefinível, ou quaisquer outros estímulos de base, que o autor corporifica, de maneira a supormos uma espécie de arquétipo que, embora nutrido da experiência de vida e da observação, é mais interior que exterior.*¹²⁴

O Pajé, assim como o Sábio e o velho de *O livro com um parafuso a menos* parecem habitar não só a fronteira entre o real e o surreal como também o consciente e o inconsciente, o verossímil e o onírico.

O sonho surge também como um elemento recorrente seja para descrever a cor do cabelo do gigante, *cor dum sonho-meu*, seja quando um Nan adormecido sonha ser uma formiga, seja quando um Nan acordado vê seu sonho concretizar-se e a transformação realizar-se.

O sono, elemento que se liga ao sonho e também ele recorrente na obra, surge antes da personagem preparar-se para a aventura, para a partida. Nan dorme por dois dias

¹²³ Idem, p. 58.

¹²⁴ CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: Antonio Candido e outros. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 73.

seguidos quando chega ao castelo dos anjos, acordando no terceiro dia, pronto para a aventura. Antes de atravessar o Murená, a personagem adormece mais uma vez, sonhando com sua transformação em formiga. Depois de encontrar o tesouro e resgatar a princesa, Nan adormece novamente quando já havia concluído a aventura.

As soluções mágicas encontradas pelo narrador ou por Nan como, por exemplo, quando, por meio de antigos livros de magia, consegue fazer com que lhe nasçam asas para que possa chegar até o castelo flutuante dos anjos, vêm também reforçar o surreal e o onírico que perpassam toda a narrativa.

O enredo, por sua vez, une, organiza e combina todos os elementos acima mencionados de tal forma que o que poderia parecer incoerente, ilógico, contraditório e impossível adquire coesão, coerência e veracidade dentro do ficcional:

*[...] De certo modo, é parecido o trabalho de compor a estrutura do romance, simulando adequadamente cada traço que, mal combinado, pouco ou nada sugere; e que, devidamente convencionalizado, ganha todo o seu poder sugestivo. Cada traço adquire sentido em função do outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento da realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos.*¹²⁵

A construção do enredo, do elemento aglutinador, portanto, é a responsável pelo chamamento do leitor para entrar em um mundo no qual o mágico e o onírico estão presentes e atuantes. O leitor também é conduzido a uma fronteira que não se apresenta apenas como a delimitação entre o real e o ficcional, mas também que situa o leitor entre o convencional, o tradicional e o inovador em termos literários.

A pluralidade que se apresenta nos discursos assumidos pelo texto, nas vozes que se manifestam na narrativa, nas soluções encontradas através do mágico e do onírico, também se fazem sentir na postura literária assumida por Ricardo da Cunha Lima.

O autor, como citado anteriormente, se não insere seu texto ao menos o coloca nas proximidades dos contos de fada, do conto maravilhoso e, ao fazê-lo, provoca uma ruptura com o conceito tradicional de contos de fada. Tal proposta inovadora por parte do autor atende aos anseios de uma produção destinada a jovens e a crianças que deseja ser inserida em um contexto literário:

Com efeito, a caracterização da obra literária evidencia o dilema da literatura infantil. Se esta quer ser literatura, precisa se integrar ao projeto desafiador próprio a todo fenômeno artístico. Nesta medida, deverá ser interrogadora das normas em circulação, impulsionando seu

¹²⁵ Idem, p. 79 – 80.

*leitor a uma postura crítica perante a realidade e dando margem à efetivação dos propósitos da leitura enquanto habilidade humana. Caso contrário, transformar-se-á em objeto pedagógico, transmitindo a seu receptor convenções instituídas, em vez de estimular a um conhecimento da circunstância humana que adotou tais padrões.*¹²⁶

Necessário se faz reiterar que o texto de Ricardo da Cunha Lima ao romper com o convencional, com o tradicional na literatura para jovens e crianças, desvincula-se outrossim do discurso pedagógico, utilitário que esta tradição literária assumiu no passado e, num certo sentido, parece dele não se desprender facilmente. *Em busca do tesouro de Magritte*, repita-se, estabelece um vínculo com a criatividade, com a autenticidade por intermédio da inovação da linguagem verbal e da união desta com a linguagem visual:

*A ruptura com certas expectativas pode ser verificada sob dois ângulos: de um lado, significa um rompimento com as modalidades ordinárias de expressão; de outro, com os clichês ou a ideologia de uma certa época. Assim, um texto autenticamente criativo explora formas inusitadas de linguagem.*¹²⁷

A preocupação com a formulação do próprio discurso, portanto, é peça fundamental para a percepção de *Em busca do tesouro de Magritte* como obra inovadora e questionadora de uma literatura utilitária, preocupada apenas com o ensinamento e com a moralização, oferecendo ao leitor um mundo acabado, sem oportunidades de questionamento:

*[...] nossa análise segue feita através do exame dos elementos que compõem a estrutura da obra ficcional: enredo, personagens, tempo e espaço. Não se trata, todavia, de caracterizar tais elementos, mas de observar as relações mantidas entre eles, no sentido de configurarmos um outro nível de relação: a do narrador com o leitor ou do "discurso", segundo Todorov. Esta configuração é fundamental, na medida em que [...] o discurso utilitário marca um tipo de relação entre narrador e leitor: a relação de doutrinação, onde o primeiro oferece o mundo acabado ao segundo, que deverá incorporá-lo a seu universo.*¹²⁸

Os elementos que compõem o texto de Ricardo da Cunha Lima, portanto, encaminham-se a uma mesma posição, a de proporcionar àquele que lê uma participação na construção da própria narrativa. O leitor passa a ser co-autor do texto, rompendo com o que Edmir Perrotti chama de *dicotomia presente no discurso utilitário*,¹²⁹ ou seja, *Em busca do tesouro de Magritte* destrói a idéia de que o autor e o narrador são os seres ativos na construção do tecido narrativo e que o leitor é um ser passivo.

¹²⁶ ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 1985. p. 69 –70. (Tescs. 1).

¹²⁷ Idem, p. 68.

¹²⁸ PERROTTI, op. cit. p. 83.

¹²⁹ Idem, p. 113.

Esta inovação rompe não somente com a visão do texto utilitário, como também com a supremacia do autor e do narrador sobre o texto em detrimento do leitor, além de abalar as relações de poder entre eles, agora em posições igualitárias.

Necessário se faz reiterar que esta postura é recorrente em quase todas as obras de Ricardo da Cunha Lima, excetuando-se apenas *Aventura na pré-história* e a narrativa de mistério de *O xis da questão*.

*Agora é com você, caro leitor.
Você mesmo é que deve escolher o nome pro bosque, aquele que você
achar melhor.
Toda vez que eu falar no bosque, eu deixo um espaço para você
completar.*¹³⁰

Outro aspecto inovador de *Em busca do tesouro de Magritte* reside no fato de, como citado anteriormente, a obra apontar para elementos constitutivos dos contos de fada. A saber, estão presentes, em uma primeira instância, os anjos e o gigante representantes respectivamente do Bem e do Mal, o herói na figura do menino que parte em uma busca mística, a procura de um objeto do Bem do qual o Mal se apropriou. A jornada do herói é repleta de perigos imagináveis e inimagináveis, com travessia por lugares mágicos e ajuda de seres fantásticos. O início e o final da jornada, como não poderia deixar de ser, ocorrem em um castelo com o herói salvando o dia, encontrando o tesouro e resgatando a bela princesa.

O que, no entanto, aparece como inusitado é o procedimento adotado por Ricardo da Cunha Lima que, à medida que apresenta os arquétipos dos contos de fada, acaba por desmontá-los um a um à proporção que a narrativa avança para depois reorganizá-los sob uma nova ótica. Esta subversão dos padrões canônicos dos contos de fada, como citado no segundo capítulo desta dissertação, instaura a inovação, a ruptura, a polêmica e, assim como fez Ana Maria Machado na década de 80,¹³¹ estabelece o que aqui foi denominado de *conto de fada às avessas*.

Os anjos revelam-se ambiciosos e mentirosos, o gigante é apenas uma enorme criança com um grande coração, a princesa não é prisioneira de ninguém, o tesouro não havia sido roubado e o herói é apenas um menino comum, humano que toma suas decisões no par ou ímpar e que se apropria do referido tesouro para dá-lo de presente à princesa:

*O Nan havia escolhido: entre fazer uma surpresa pra Tude, e fazer mais ricos os que já eram ricos, mil vezes dar a colarina pra Tude.
Vai daí o Nan disse:
--- Pra que eu vou deixar o tesouro com aqueles gananciosos, se eu posso dar pruma pessoa especial? Por isso eu conversei coma colarina e ela concordou em pertencer a você, porque você é mais alegre.*

¹³⁰ LIMA, Ricardo da Cunha. *Em busca do tesouro de Magritte*. p. 63.

¹³¹ MACHADO, Ana Maria. *História meio ao contrário*. São Paulo: Ática, 1979.

*Então, o Nan deu a colarina pra Tude, junto com os poemas que havia escrito.*¹³²

Em busca do tesouro de Magritte aponta para além do simples parafrasear os contos de fada, pois o texto amplia-se, transpondo a reescritura ou adaptação destes contos. Ao subverter os elementos dos contos de fada presentes em seu livro, Ricardo da Cunha Lima resvala o inusitado, o inovador, a transgressão.

Neste transgredir, instaura-se a paródia como fonte desestabilizadora do convencional, do tradicional, estabelecendo um novo olhar crítico, por vezes, irônico a respeito do próprio passado literário:

--- *Aqueles patifes! Mentirosos!! Todo mundo acreditando neles, e era tudo mentira! Até o escritor da história caiu na conversa, vê se pode!*
 --- *Pois é, o escritor foi o mais enganado de todos, o último a saber da verdade!*¹³³

Parodiar este passado literário, aqui mais especificamente representado pelos contos de fada, significa estabelecer um diálogo entre a forma atual de produção textual e as formas anteriores, gerando um discurso auto-reflexivo que a todo momento se interroga e interroga seus interlocutores:

*[...] A paródia parece oferecer, em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar para um discurso a partir de dentro desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele.*¹³⁴

A paródia é o elemento desencadeador das diferenças entre os textos do passado e os do presente literário em questão. Contudo, a sua importância será evidenciada somente se ao leitor for possível perceber o diálogo, o jogo estabelecido entre os textos. O conhecimento daquele que lê sobre os textos do passado, por sua vez, provém do fato de que este leitor já esteve em contato com tais formas de discurso anteriormente.

O texto paródico, por outro lado, não se apresenta como destruidor do passado que parodia. Ao contrário, ao retomá-lo, a paródia o atualiza ao mesmo tempo que questiona sua organização. É, num certo sentido, uma forma de reforçar o vínculo que existe entre o texto *Em busca do tesouro de Magritte* e os contos de fada tradicionais.

¹³² Idem, p. 82 – 83.

¹³³ Idem, p. 81.

¹³⁴ HUTCHEON, op. cit. p. 58.

*[...] a ironia realmente assinala a diferença em relação ao passado, mas a imitação intertextual atua ao mesmo tempo no sentido de afirmar – textual e hermeneuticamente – o vínculo com o passado.*¹³⁵

A referência ao passado literário no livro *Em busca do tesouro de Magritte*, seja pela paródia, seja pela ironia, acaba por legitimar o próprio texto, figurando-o não entre os cânones daquilo que parodia, mas inserindo-o na mesma categoria literária. Isto significa, portanto, que ao parodiar os contos de fada, *Em busca do tesouro de Magritte* legitima o direito de figurar entre os mesmos contos, muito embora *seja às avessas*:

*Existe uma incomensurabilidade entre a pragmática narrativa popular, que é por si legitimante, e este jogo de linguagem conhecido do Ocidente que é a questão da legitimidade ou, antes, a legitimidade como referente do jogo interrogativo. Os relatos, já o vimos, determinam os critérios de competência e/ou ilustram a sua aplicação. Eles definem assim o que se tem o direito de dizer e de fazer na cultura e, como também eles são uma parte desta, encontram-se desta forma legitimados.*¹³⁶

A legitimação afirmada reforça a noção de que a obra em questão, assim como qualquer outra obra literária, deixa de ser vista como força originária, pois seu discurso é constituído de partes de outros discursos anteriores. Esta intertextualidade, por conseguinte, acaba por conferir ao texto seu sentido.

O texto paródico, portanto, ao retomar o passado literário e ao legitimar-se enquanto produto da mesma categoria artística, ao dialogar com os textos deste passado literário, ao pôr em relevo a presença do leitor no processo de construção do texto e de seu sentido, assume uma postura considerada pós-moderna:

*[...] utilizam a paródia [...] ao mesmo tempo, para questionar a autoridade de qualquer ato de escrita por meio da localização dos discursos da história e da ficção dentro de uma rede intertextual em contínua expansão que ridiculariza qualquer noção de origem única ou de simples causalidade. [...] Em muitos casos, o termo intertextualidade pode perfeitamente ser muito limitado para descrever esse processo; talvez interdiscursividade seja um termo mais preciso para as formas coletivas de discurso das quais o pós-moderno se alimenta parodicamente.*¹³⁷

Em busca do tesouro de Magritte, portanto, alimenta-se parodicamente dos contos de fada pertencentes ao passado literário, assim como das lendas indígenas brasileiras, bem como de textos da tradição oral popular. Ao fazê-lo, inscreve-se como texto inovador no

¹³⁵ Idem, p. 164.

¹³⁶ LYOTARD, op. cit. p. 42.

¹³⁷ HUTCHEON, op. cit. p. 169 – 170.

atual cenário da literatura destinada a crianças e a jovens, como citado anteriormente, pois inova e renova a noção de elaboração e de criação textual:

*O Mil-e-Um ia ajudar o Nan a cumprir sua missão de atravessar o Murená, e assim chegar na casa do Pajé Monã.
A casa do sábio feiticeiro fica um pouco além do Murená, num onde que o Mil-e-Um conhecia bem.
O Murená é o local mais antigo do mundo.* ¹³⁸

Presentes no livro ainda os elementos que povoam o imaginário popular como gigante, anjo e até mesmo Papai Noel. Vindos de diferentes culturas, no entanto, esses elementos reforçam o diálogo de *Em busca do tesouro de Magritte* com outros textos, com manifestações culturais diversas, sendo aglutinados na mesma narrativa por um narrador que, num certo sentido, parece, por meio desta liberdade de composição, destacar o caráter plural da obra:

*O Nan chegou no castelo muito cansado do vôo e foi logo dormir.
Dormiu dois dias seguidos; no terceiro, acordou bem disposto.
A primeira coisa que os anjos fizeram foi mostrar-lhe o local do roubo.* ¹³⁹

Este inventário de narrativas resulta em uma seleção, por vezes irônica, de crenças que povoam o imaginário de um menino que parte em uma viagem iniciatória, de aprendizado. No seu percurso, no entanto, Nan abandona uma a uma as antigas crenças, pois os anjos, representantes do Bem, são falsos e gananciosos; o gigante, imagem do Mal, tem um coração enorme e bondoso; o velho sábio possui uma dualidade própria do ser humano, não sendo capaz de responder ao questionamento da personagem – qual caminho seguir –, cabendo a escolha, a decisão, portanto, a Nan que deveria contar apenas consigo e com suas habilidades para resolver o problema, pois as soluções mágicas não mais iriam ajudá-lo.

É a partir, portanto, de seu lado humano, dual, que Nan passa a tomar duas das decisões mais importantes de sua travessia: a escolha do caminho a seguir e a quem deveria pertencer o tesouro. Nestes dois momentos, os recursos mágicos não mais são utilizados, pois, embora necessários, tornaram-se ineficientes:

*Acontece que uma das pombas havia sido subornada pelo gigante para falar a mentira, enquanto a outra, por ser honesta, não aceitou.
E agora? Qual delas estava falando a verdade?
Não havia a menor pista, o negócio era escolher no chute, arriscar uma entre as duas estradas e seguir em frente.*

¹³⁸ LIMA, *Em busca do tesouro de Magritte*. p. 54.

¹³⁹ Idem, p. 31.

*Ele jogou par ou ímpar com ele próprio, a mão direita contra a esquerda.
Se desse ímpar, ia pela estrada DALI, se desse par, pela DE LÁ.
Vamos lá, vou contar, é no já: um-dô-lá-si-já: esquerda: dois: direita:
três. Soma: cinco. Cinco, ímpar. Deu DALI.
Ele ia pela estrada DALI.*¹⁴⁰

Pode-se perceber, portanto, que a travessia a que Nan se propõe está intimamente ligada ao seu processo de crescimento, ao seu amadurecimento. É neste sentido, pois que essa reunião de crenças que povoa o imaginário, essa, num certo sentido, antologia de narrativas mágicas e fantásticas que habitam a imaginação de um menino que está à procura de um lugar no mundo, deixa de ter sentido para a personagem, levando-a a renunciá-las em favor de seu amadurecimento.

A necessidade de crescer, de amadurecer provoca a perda da convicção no sobrenatural, no inverossímil, pois esses elementos passam a existir somente no inconsciente, no onírico. Assim, Nan adormece antes de iniciar a aventura, bem como depois de finalizá-la. O mágico, portanto, realiza-se quando o consciente adormece e o onírico aflora. Por estas razões, as respostas de Nan não podem ser dadas pelos elementos do maravilhoso. Apenas a própria personagem, ser mortal que transita em um espaço – tempo que não é o seu, é quem poderá responder aos seus próprios questionamentos.

Cabe a Nan, portanto, encontrar as respostas às questões que a ele se propuseram, assim como cabe ao leitor reordenar os fatos, iniciar sua travessia e encontrar seu próprio tesouro:

E este é o melhor que há, porque você pode conseguir vários: você pode montar os quadros na sequência que quiser, de maneiras diversas, e conseguir várias histórias criadas por você mesmo.

*Quer tesouro maior que este?*¹⁴¹

A noção de caminhada, além da que é fornecida explicitamente pelo texto de *Em busca do tesouro de Magritte*, existe a que subjaz no nome da personagem. Nan não se encontra nem no início – Fê – nem no fim – Nando – como citado anteriormente. Nan é meio, nem partida nem chegada. A personagem é como um círculo no qual não se consegue determinar começo e fim. Ele apenas é.

Neste sentido, pode-se retomar o palíndromo e perceber que, por intermédio do jogo de leitura do nome da personagem, se reforça a infinitude de sua busca, muito embora seja patente a finitude do ser humano.

¹⁴⁰ Idem. p. 60.

¹⁴¹ Idem. p. 84.

Como um jovem índio que tem que passar pelas provas iniciatórias de sua tribo para provar ser digno do mundo adulto, assim Nan parte em busca de seu amadurecimento, levando consigo apenas a formação cultural de seu povo que lhe fornecerá o conhecimento suficiente para vencer os perigos que se apresentarem.

Nan é escolhido para a aventura, mas a decisão de penetrar no desconhecido somente a ele pertence. Nan parte movido pelo desejo de aventura, contudo, ciente de que não há retorno e de que deverá enfrentar os perigos sozinho:

O anjo foi logo explicando por que estava ali, contou toda a história do roubo do gigante, disse ao Nan que ele havia sido o escolhido e propôs, enfim, que ele ajudasse os anjos a achar o tesouro. Depois o anjo foi embora, deixando o endereço do castelo, para que o Nan fosse até lá se aceitasse a proposta. Mas ele nem precisou pensar muito pra decidir que ia; ao contrário, ficou louco de vontade, porque é super-hiper-legal caçar tesouro, uma aventura emocionante. ¹⁴²

Cada parada da jornada, no entanto, implica um novo recomeço, pois interrompe-se a travessia que passa a ter seus caminhos bifurcados, cabendo ao viajante a escolha, a opção. Amadurecer, crescer, portanto, acarretam a tomada de decisões, de resoluções. Cabe a Nan decidir qual estrada tomar, assim como cabe a ele desobedecer ou não aos anjos e olhar no outro quarto, libertando a princesa, como também cabe a Nan resolver o que fazer com o tesouro.

A viagem é, portanto, o elemento mais importante da busca de Nan, pois é nela que reside o aprendizado e cada parada, cada interrupção pressupõe um novo conhecimento. A partida e a chegada configuram-se apenas como etapas de uma única jornada na qual a chegada física nunca se apresenta como definitiva, uma vez que ela é tão somente o (re) início de novas partidas.

A grande aventura, portanto, reside na travessia, na jornada, empreendida pela personagem. Na viagem, Nan depara-se com perigos, vencendo-os; é enganado, contudo, consegue descobrir as mentiras de que foi vítima. Nan cresce, aprende e depara-se com a vida, preparando-se para o mundo adulto:

--- "Chegamos, afinal!" – o Tio falou.
 --- "Ah, não. Ainda não..." – respondeu o Menino.
Sorria fechado: sorrisos e enigmas, seus. E vinha a vida. ¹⁴³

¹⁴² Idem, p. 28.

¹⁴³ ROSA, João Guimarães. Os Cimos. In: _____. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981. p. 156.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo que por ora se encerra partiu da necessidade de explorar e explicitar os caminhos que o livro *Em busca do tesouro de Magritte*, de Ricardo da Cunha Lima, aponta no que diz respeito à construção da tessitura narrativa bem como à união de duas linguagens diferenciadas, a verbal e a linguagem imagética, em um único texto.

Os caminhos assumidos pelo livro levam, por um lado, à reflexão a respeito da construção do próprio texto e à noção de texto literário. Por outro lado, questiona-se em que proporção esse mesmo texto relaciona-se com a tradição literária infantil e juvenil.

Para tanto, o percurso seguido por esta análise foi o de, em primeiro lugar, apresentar a própria narrativa de *Em busca do tesouro de Magritte* com alguns índices do que viria a ser desenvolvido mais a seguir. Essas indicações apontam, a princípio, para alguns elementos estruturais fundamentais como, por exemplo, a relação que se estabelece entre os textos escrito e visual, bem como a postura do narrador diante dessa união, assim como seu posicionamento junto ao leitor.

A necessidade de se abordar a linguagem imagética torna-se premente e a ela se dedica praticamente todo o segundo capítulo dessa análise. As pinturas de René Magritte, importa reiterar, aparecem como elementos constitutivos do tecido narrativo do livro.

A partir do relacionamento estabelecido entre narrador e leitor, percebe-se que o leitor também é um construtor da narrativa, pois o narrador o convida a todo instante a criar passagens, capítulos, nomes. Nesse sentido, pode-se pensar a elaboração de *Em busca do tesouro de Magritte* sob o prisma também daquele que lê.

O leitor, por conseguinte, assume um papel ativo frente ao livro e passa a pertencer, num certo sentido, ao jogo que se estabelece entre ele e o narrador e a atuar, no que nesta análise se denominou, brincante.

Outro aspecto relevante em relação ao leitor surge a partir de sua posição diante do texto verbal e do texto imagético, uma vez que ambos se apresentam de maneira a deformar a noção que usualmente esse sujeito leitor possui de texto e de imagem.

Nesse sentido, não se pode deixar de discutir o Surrealismo a que se encontra filiado René Magritte e suas incursões por intermédio da pintura nos campos do inconsciente e do onírico.

Palavra e imagem, por conseguinte, aparecem em constante jogo. Essa, num certo sentido, pode-se perceber como a tônica das obras de Ricardo da Cunha Lima, sua constante busca pelo dizer por intermédio de palavras e imagens, usando a página / tela de seus livros como instrumental dessa fala.

Tendo em vista tais questionamentos, portanto, o primeiro capítulo surge, num certo momento, com uma abordagem das obras de Ricardo da Cunha Lima nas quais fica patente o constante diálogo entre escrita e imagem.

O primeiro livro, *Lambe o dedo e vira a página*, apresenta o que será a tônica de seus textos seguintes: a conversa do narrador com o leitor e a preocupação com o imagético como elemento constitutivo da narrativa.

Outra obra em que tal inquietação também desponta é *O xis da questão*, na qual duas narrativas simultâneas ocorrem. Como traço distintivo de cada uma delas, aparecem dois narradores diferentes, assim como dois ilustradores de linhas diversificadas. Nesse livro, pode-se perceber claramente o papel importante da imagem como elemento de constituição do tecido narrativo.

O capítulo trata ainda do último livro do autor, *De cabeça pra baixo*, que se apresenta de forma inusitada na produção de Ricardo da Cunha Lima por se tratar de um livro de poemas. A irreverência, o humor, a preocupação com a linguagem – seja ela verbal ou imagética –, contudo, estão presentes nos poemas que compõem o livro.

Ao estudar *Em busca do tesouro de Magritte*, pode-se perceber que o projeto de texto literário a que ele se propõe vem sendo elaborado, pensado e revisto ao longo de toda a produção do autor. Nesse sentido, o trabalho encaminha-se para a percepção de sua obra diante da produção literária destinada a jovens e a crianças.

Traça-se, portanto, um painel dessa literatura desde o final do século XIX, realçando o caráter pedagógico e moralizante que a produção literária assume, bem como a extensão dessa visão até os dias de hoje. Mediante esse quadro, destacam-se alguns momentos em que autores de diferentes períodos produziram obras que primavam pelo lúdico, pela criatividade, pela imaginação, pelas questões estéticas, libertando-se do que se convencionou como tradicional.

Dentre os autores, portanto, que provocaram uma ruptura na tradição literária vigente encontra-se o autor de *Em busca do tesouro de Magritte*. Ricardo da Cunha Lima cria um universo inovador no qual narrador e leitor tornam-se cúmplices na construção do texto, elaborando ainda um discurso em que a palavra desconhece limites espaciais, adquirindo características que não lhe são próprias. Explora a sonoridade das palavras, atribui-lhe uma significação diferenciada, por vezes, simbólica. Entabula um diálogo com outras manifestações artísticas, bem como com o próprio passado literário ao ecoar em suas páginas os contos maravilhosos.

No balanço inicial, portanto, percebem-se os caminhos pelos quais os livros de Ricardo da Cunha Lima seguem. É conclusiva, por conseguinte, a idéia de que a inovação não se encontra necessariamente na temática apresentada e sim na abordagem dessa temática, bem como nas parcerias que se estabelecem ao se elaborar o texto e ao se defrontar com ele.

É a partir, pois da grande parceria de *Em busca do tesouro de Magritte* com a linguagem visual que se elabora o segundo capítulo desse trabalho.

A narrativa, que a princípio parece trazer um enredo extremamente simples, mostra-se complexa à medida que, ao contar a história, o narrador o faz de uma forma completamente inusitada.

Em primeiro lugar, o próprio narrador adverte aquele que lê que, para acompanhar a história, deverá seguir as pistas deixadas pelas telas do pintor René Magritte. Em segundo, o narrador, sempre dialogando com o leitor, propõe-lhe que, se ele desejar construir uma outra história, deverá reordenar as pinturas da forma que melhor lhe convier.

Pode-se perceber, portanto, que a proposta de *Em busca do tesouro de Magritte* aponta para um diferencial em termos de construção textual na medida em que a tessitura narrativa constrói-se passo a passo frente ao leitor o qual, retirado de sua condição de passividade, é convocado a fazer parte da elaboração da mesma.

A análise aponta ainda uma reflexão a respeito da elaboração ficcional, uma vez que ela se constitui não somente do olhar de Ricardo da Cunha Lima sobre a realidade e sobre as telas de René Magritte, como também a visão do próprio pintor surrealista, assim como a postura do leitor frente ao texto novo.

Diante dessa perspectiva, o questionamento que surge diz respeito à gênese da obra e por quais caminhos ela segue. Pensa-se, portanto, como Ricardo da Cunha Lima concebe sua noção de imagem e como essa noção surge na sua relação com as pinturas de René Magritte, bem como seu procedimento para conciliar essa duas linguagens diferenciadas, a verbal e a visual.

Essa questão suscita, por seu turno, outra de mesma importância. A necessidade de estabelecer a relação entre texto escrito e texto visual, pois em textos que possuem ambas as linguagens, impreterivelmente uma delas acaba prevalecendo sobre a outra.

Neste sentido, a relação entre palavra e imagem pode se estabelecer como forma redundante na proporção em que a imagem apenas complementaria o texto escrito, ou como informativa na qual o imagético superaria a expressão verbal, tornando-se superior a ela. Pode ainda texto e imagem integrarem-se de tal forma que o texto/imagem criado a partir dessa integração se encontraria entre a redundância e a informatividade, segundo apontam Lúcia Santaella e Winfried Nöth.

Frente, portanto, a essa nova noção de representação está o leitor a tratar com um texto /imagem que deforma, que põe em crise qualquer confortável, usual ou mesmo convencional expectativa textual ou imagética que esse leitor possa ter.

Palavra e imagem estão em permanente jogo. Se, em alguns trechos, a ênfase transparece na imagem, em outros, é a palavra que tudo explica. Contudo, pensando o universo mágico no qual a narrativa se desenvolve, a fusão de imagem e palavra é capaz de levá-las a uma transformação como, por exemplo, a palavra *voou* – signo verbal – que se

transmuta na imagem que sugere, sendo capaz de alçar vôo realmente, rompendo até mesmo com os limites impostos pela página.

Nenhuma leitura, portanto, pode ser considerada definitiva. Nesse constante entrelaçamento de texto e imagem, novos sentidos podem ser criados. Sob esse aspecto, questiona-se a que tipo de leitor Ricardo da Cunha Lima direciona seu texto.

Percebe-se desde o início que o leitor esperado é aquele que aceita o jogo proposto pelo narrador nas primeiras páginas do livro e que, a todo instante, retorna para lembrar a esse leitor de que foi estabelecido um contrato ficcional entre eles.

Aquele que lê é, por conseguinte, instigado a todo momento a permanecer no jogo, na brincadeira com o narrador até mesmo no que diz respeito à construção da própria narrativa do livro. O lúdico permeia, pois, todo o texto, fazendo com que o leitor assuma o papel de leitor, espectador e brincante.

Pode-se notar, portanto, que assim como o narrador e o pintor René Magritte funcionam como co-autores da narrativa, assim também o leitor é alçado à posição de co-participante da elaboração do tecido narrativo.

A estética Surrealista, a que pertence Magritte, propõe, em linhas gerais, o rompimento com as barreiras impostas pela realidade, enfatizando o mundo do onírico, do inconsciente, justapondo illogicamente figuras transpostas do mundo real e desconstruindo a noção de visualidade das obras pictóricas.

Não se podem abordar conceitos como inconsciente e onírico sem que se esclareça que esses conceitos vêm por empréstimo da Psicanálise, mais especificamente de Freud. Ressalta-se ainda que, mesmo os teóricos da pintura, ao se depararem com quadros da vertente Surrealista, utilizam-se dos termos psicanalíticos e suas noções para analisarem as telas em questão.

A partir da abordagem de tais correntes, a análise necessita retomar a questão pertinente ao leitor, pois diante de um texto que aborda elementos tão inusitados, encontra-se o sujeito leitor, convidado a dele participar.

Nesse sentido, a obra de Ricardo da Cunha Lima conduz a um outro aspecto pertinente à análise, a concepção que o autor tem a respeito da literatura infantil e juvenil e dos pressupostos dos quais ele se utiliza na elaboração de sua escrita.

Um outro aspecto relevante transparece, por conseguinte, o da inserção de um texto inovador e diferenciador como *Em busca do tesouro de Magritte* no marasmo da produção literária destinada a jovens e a crianças. Percebe-se claramente, pois a necessidade de se confrontar a tradição na qual essa literatura se insere e a proposta de ruptura que o texto de Ricardo da Cunha Lima propõe.

Esse confronto, por outro lado, reforça o diálogo que *Em busca do tesouro de Magritte* estabelece com o passado literário com o qual ele se embate. Reside nesse

diálogo, portanto, não somente com o passado literário, mas também com outras formas de expressão como a pintura e com a pluralidade de discursos que o texto apresenta, o caráter pós-moderno do livro de Ricardo da Cunha Lima.

A análise demonstra esse diálogo com o passado literário quando que o texto incursiona pelo conto maravilhoso. É a presença, portanto, do mágico, do maravilhoso que insere a narrativa de *Em busca do tesouro de Magritte* nas proximidades dos contos de fada. Estão presentes os elementos que constituem esses contos como as personagens representantes do Bem e do Mal, florestas encantadas e sábios feiticeiros que trazem a resposta a todas as indagações da personagem principal. Conta ainda o livro com a presença da caça ao tesouro, bem como a linda princesa prisioneira do vilão.

As soluções encontradas pela personagem para seus dilemas passam quase todas pelo mágico. Ricardo da Cunha Lima, no entanto, ao explorar os elementos que constituem os contos de fada, subverte suas funções e fornece-lhes uma nova perspectiva, apoiada sobretudo nas imagens de René Magritte.

Em busca do tesouro de Magritte dialoga não somente com os contos de fada, assim como com lendas e mitos da cultura indígena brasileira, além do diálogo entre o texto escrito e o texto imagético.

Ao apoiar seu texto em uma narrativa que conjuga um texto escrito amparado pelo maravilhoso e o texto imagético apoiado pelo surrealismo, Ricardo da Cunha Lima direciona-o ao que Selma Calasans Rodrigues aponta como o maravilhoso surrealista.

Pode-se perceber, portanto, que o caráter inovador da obra de Ricardo da Cunha Lima encontra-se na habilidade do texto em dialogar com outros textos, permitindo que várias sejam as vozes que nele se manifestam.

Reside, portanto, nesse intenso diálogo constante da obra o seu aspecto mais renovador. O intento de Ricardo da Cunha Lima de tornar a linguagem imagética mais que um adorno do texto escrito e sim elemento constitutivo do tecido narrativo está patente em obras como *Em busca do tesouro de Magritte*, *O xis da questão* e mais recentemente em *De cabeça pra baixo*.

Nesse sentido, suas obras transparecem o projeto literário do autor no qual se percebe claramente uma preocupação no que diz respeito às questões estéticas e de elaboração do texto narrativo.

Dentro dessa preocupação, as presenças do mágico e do onírico enfatizam o caráter surreal da obra que, aliando-se às pinturas de René Magritte, transportam o leitor para um universo de fantasia e de sonho. As soluções mágicas, portanto, de que se valem as personagens e o narrador encontram-se respaldadas pelo universo maravilhoso que representam e no qual habitam as personagens, os seres fantásticos que constituem a narrativa.

Cabe, por conseguinte, à construção do texto ficcional a responsabilidade de introduzir o leitor nesse universo, além de instaurar a coesão e a veracidade a partir da organização do enredo.

Ao subverter a ordem dos elementos dos contos maravilhosos, transgredindo as premissas de sua elaboração, o texto aponta para uma postura paródica desses mesmos contos de fada, desestabilizando-os. É nesse sentido que se organiza a análise presente no terceiro capítulo.

A paródia apresenta-se, pois como o elo entre a construção do tecido narrativo atual e a tessitura narrativa do passado sem, no entanto, representar o elemento de destruição desse passado. Todavia, o interesse do texto não reside na eliminação do passado literário, mas sim na reflexão a respeito desse passado e sua atualização.

As narrativas maravilhosas, assim como as lendas indígenas e as crenças populares que habitam o imaginário, por exemplo, povoam as páginas de *Em busca do tesouro de Magritte*, assim como a presença do lúdico seja nas linguagens utilizadas, seja na postura do narrador, seja na paródia.

Aquilo que aparentemente surge nesse texto como uma fantasia, uma brincadeira, um jogo do qual o leitor participa intimamente, revela na verdade um universo no qual a criança e o jovem estão inseridos e do qual não se pode fingir não ter conhecimento.

O processo de amadurecimento, por exemplo, faz parte desse universo do qual o texto ficcional toma conhecimento e o aborda por intermédio de uma linguagem simbólica e do qual o leitor / espectador / brincante é convidado a participar.

Assim como na brincadeira a criança é autora de sua própria narrativa, também no texto de *Em busca do tesouro de Magritte*, esse leitor criança / jovem é convidado a ser co-autor da história. Narrador, texto escrito, texto imagético e leitor tornam-se, portanto, os construtores do jogo da tessitura narrativa de *Em busca do tesouro de Magritte* do qual se encontrará o tesouro somente aquele que for capaz de desvendar o enigma proposto pelo discurso verbal e pelas pinturas de René Magritte.

Pode-se, portanto, inferir que a proposta, o projeto de escritura de *Em busca do tesouro de Magritte* revela uma preocupação que, num certo sentido, parece patente em alguns autores de textos infantis e juvenis como Marina Colasanti e Bartolomeu Queirós, por exemplo, a de reiterar seu caráter artístico e a de determinar sua posição no cenário da literatura.

O exame da tessitura narrativa do livro de Ricardo da Cunha Lima vem corroborar tal inquietação, pois estão claras no texto as preocupações com as questões estéticas. Organização do tecido narrativo, imagem e palavra como constituintes dessa tessitura, narrador, pintor e leitor como co-autores de uma mesma narrativa.

A inserção de *Em busca do tesouro de Magritte* como obra que dialoga consigo mesma, que se interroga enquanto questionadora de seus próprios processos de elaboração. Inserida, portanto no cenário atual da literatura.

Ao adotar tal procedimento, opõe-se ao que se convencionou em textos destinados a crianças e a jovens, ao seu discurso pedagógico, edificante, utilitário. Ao apresentar um discurso que propõe a discussão de sua própria formulação, rompe com o tradicional, o convencional em termos literários, inovando.

Retomando os textos do passado dessa mesma literatura, acaba por renová-los, revigorá-los ao reorganizá-los sob uma nova ótica.

Cabe ao discurso literário, por conseguinte, também abrir as perspectivas para a percepção do mundo seja sob a ótica da criança, do jovem ou mesmo do adulto. O texto literário é capaz ainda de traduzir o universo de seus leitores em uma linguagem simbólica, passível de decodificação a partir da aceitação das regras do jogo.

Em busca do tesouro de Magritte abre para essas questões, as coloca em discussão sem, contudo, trazer soluções prontas, acabadas, sem fechar o caminho à reflexão, à renovação e, em especial, à criação.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- ANDRADE E SILVA, Waldemar de. *Lendas e mitos dos índios brasileiros*. Ilustração Walde-Mar de Andrade e Silva. São Paulo: FTD, 1997.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1998. (Coleção Estudos).
- AZEVEDO, Ricardo de. Livros para crianças e literatura infantil: convergências e dissonâncias. *Signos*, Lajeado, UNIVATES, n 1: 91 – 102, 1999.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Ensino Superior)
- BIENAL. XXIV Bienal de São Paulo. Núcleo Educação. *Entradas e enigmas do imaginário Surrealista – René Magritte*. São Paulo, s.d.
- BNDES. Relatório setorial 1999. Uma questão de sobrevivência. *Gazeta do Povo*, p. 4, Curitiba, 29 out. 2000. Caderno G.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1985. (Série Principios).
- CAMARGO, Luis. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1998. (Coleção Apoio)
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____ e outros. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 51 – 80. (Coleção Debates)
- CARR, Stella & JOSÉ, Ganymedes. *A Morte tem sete herdeiros*. São Paulo: Moderna, 1985.
- CARVALHO, Eide M. Murta (org.). *O pensamento vivo de Jung*. São Paulo: Martin Claret, 1991.
- DORON, Roland & PAROT, Françoise (orgs.). *Dicionário de Psicologia*. Trad. Odilon Soares Leme. São Paulo: Ática, 1998.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983. (Coleção Ensino Superior)

- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EIDELBERG, Ludwig (org.). *Enciclopedia del Psicoanálisis*. Trad. Victor H. Espinosa y Pedro F. Mateu. Barcelona: ESPAXS, 1971.
- FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.
- FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction. In: STEVICK, Philip, ed. *The theory of novel*. New York: The Free Press, 1967.
- GADAMER, Hans Georg. *Verdad y método – fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme, 1991.
- GILBERT, John. *Mitos e lendas da Roma antiga*. Trad. Octavio Mendes Cajado. Ilust. Jani Parker. 2 ed. São Paulo: Melhoramentos. Editora da Universidade de São Paulo, 1978. (Série Prisma).
- GUIRAUD, Pierre. *A Semiologia*. Trad. Filipe C. M. Silva. Lisboa: Editorial Presença, 1983.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tomo II. Trad. Walter H. Geenen. 2 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- HISTÓRIA geral da arte – Pintura. Madrid: Ediciones del Prado, s.d. v.6. p. 29 – 53.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Série Logoteca)
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura – Uma teoria do efeito estético*. vol. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. (Coleção Teórica).
- JAKOBSON, Roman. Do Realismo Artístico. In: EIKHENBAUM et al. *Teoria da Literatura – formalistas russos*. Trad. Ana M. R. Filipouski, Maria Ap. Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio C. Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1973.
- KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, JT-B. *Vocabulário de Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios)
- LIMA, Ricardo da Cunha. *Lambe o dedo e vira a página: para ler as histórias de um garoto traquinas chamado U*. Desenhos de Ângela Lago. São Paulo: FTD, 1987.

(Coleção Segundas Histórias)

_____. *Em busca do tesouro de Magritte*. Pinturas de René Magritte. São Paulo: FTD, 1988. (Coleção Terceiras Histórias)

_____. *Time Runners – Os viajantes do tempo. Aventura na pré-história*. Ilustração Noriatsu Yoshikawa. São Paulo: Abril Jovem, (3), 1995.

_____. *O livro com um parafuso a menos*. Ilust. Gisé. São Paulo: FTD, 1996. (Coleção Terceiras Histórias)

_____. *O xis da questão*. Ilust. Bilau e Spacca. São Paulo: FTD, 1997. (Coleção Ainda chego lá...)

_____. *De cabeça pra baixo*. Ilust. Gian Calvi. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2000.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Correia Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MACHADO, Ana Maria. *História meio ao contrário*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1979.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARINHO, João Carlos. *O caneco de Prata*. São Paulo: Global, 1997.

MELLO, Ana Maria Lisboa de, TURCHI, Maria Zaira & SILVA, Vera Maria Tietzmann. *Literatura infanto-juvenil: prosa & poesia*. Goiânia: Editora da UFG, 1995. (Coleção Hórus).

MENDILLOW, A. A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.

NAS prateleiras. *Veja*, São Paulo, 33 (50): 171, 13 dez. 2000.

NISKIER, Arnaldo. *Ilustradores brasileiros de literatura infantil e juvenil*. Sel. e org. FNLIJ. Rio de Janeiro: Edições Consultor, 1989.

NUNES, Lygia Bojunga. *Tchau*. Il. Regina Yolanda. 4 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1999. (Coleção 4 ventos)

O que o brasileiro lê. *Veja*, São Paulo, 34 (5): 32, 7 fev. 2001.

_____, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. S. Uchoa Leite. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix: Ed. da

Universidade de São Paulo, 1982.

PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986. (Coleção Educação Crítica).

PUNTEL, Luiz. *Meninos sem Pátria*. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção Jovens do mundo todo)

_____. *Açúcar amargo*. Il. Jô Fevereiro. São Paulo: Ática, 1986. (Série Vaga-lume)

RAMOS, Flávia Brocchetto & PANOZZO, Neiva Senaide. Imagem e palavra: lendo o livro infantil. *Signos*, Lajeado, UNIVATES, n 1: 71 – 89, 1999.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Trad. Ângela Bergamini, Milton Arruda, Neide Sette, Clemence Jouët-Pastré. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ROCHA, Antônio do Amaral (org.). *Contos populares para crianças da América Latina*. Trad. Neide T. M. Gonzáles. Il. José F. Teixeira e outros. 3 ed. São Paulo: Ática, 1988.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios).

ROSA, João Guimarães. Os Cimos. In: _____. *Primeiras histórias*. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981. (Coleção Sagarana v. 90).

SANTAELLA, Lúcia & NÖTH, Winfried. *Imagem, cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios)

SIERRAS, Ione Maria Artigas de.(org.) *Contos, mitos e lendas para crianças da América Latina*. Trad. Equipe Ática. Il. Eduardo Ruiz. 4 ed. São Paulo: Ática, 1986

TODOROV, Tzvetan. A verossimilhança que não se pode evitar. In: BARTHES, Roland et al. *Literatura e Semiologia*. Trad. Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1971. (Coleção Novas Perspectivas em Comunicação, 3)

TOURNIER, Michel. Existe uma literatura infantil? *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro: FGV: 33, 1973.

YUNES, Eliana & PONDE, Glória. *Leitura e leituras da literatura infantil*. São Paulo: FTD, 1988. (Por onde começar?)

ZILBERMAN, Regina (org.). *A produção cultural para crianças*. 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984. (Novas perspectivas, 3)

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 1985. (Teses, 1)

ZILBERMAN, Regina & LAJOLO, Marisa. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura brasileira: histórias, autores e textos*. 4 ed. São Paulo: Global, 1993. (Série crítica e teoria literária).

_____. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1998. (Série Temas)



ILUSTRAÇÃO 50